

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

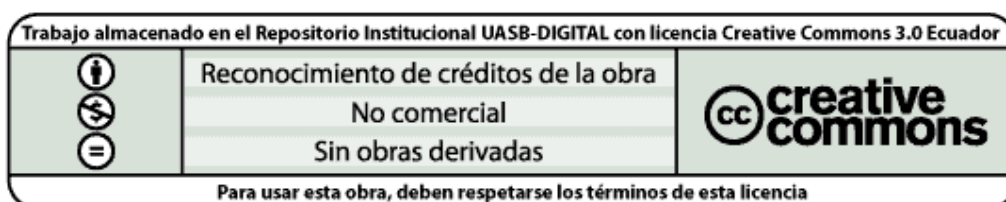
Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura hispanoamericana

Prócer y gaucho:
Subversión de dos arquetipos nacionales argentinos
en la obra humorística de Roberto Fontanarrosa

Alejandro Aguirre Salas

2011



Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

*Alejandro Aguirre
30 de noviembre de 2011*

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura hispanoamericana

Prócer y gaucho:
Subversión de dos arquetipos nacionales argentinos
en la obra humorística de Roberto Fontanarrosa

Alejandro Aguirre Salas

2011

Tutor: Guillermo Bustos Lozano

Quito

Resumen:

La presente tesis analiza cómo en parte de sus cuentos e historietas, el escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa pone en cuestionamiento las retóricas constituyentes de dos arquetipos de la nación Argentina: el prócer y el gaucho. El trabajo busca reflexionar sobre la manera –y los límites– en que el humor del autor funciona como un recurso deconstructivo para un pensamiento crítico.

A través de un análisis de contenidos apoyado en reflexiones teóricas sobre la conformación de los estados nación y sus imaginarios, en el caso del prócer el trabajo estudia la manera en que la parodia evidencia los mecanismos discursivos patrios, donde la forma prima autonomizándose de la investigación histórica. Considerando que Fontanarrosa trabaja la parodia desde sentidos comunes socialmente consolidados, el estudio marca elementos que hacen al discurso tradicional fundante de las naciones desde una perspectiva histórica instituida, como una memoria histórica difusa o la reducción del proceso libertario a lo militar. El trabajo plantea cómo el autor evidencia recursos sin llegar a poner en tensión la esencia del modelo, que termina refrendado.

En el segundo capítulo, se estudia al personaje de historieta “Inodoro Pereyra”, a partir de un análisis del arquetipo del gaucho en tanto que figura histórica, literaria, institucional y folclórica. En esta sección, el análisis recorre la evolución de Pereyra, desde su primer acento paródico hasta su carácter más popular alejado del modelo tradicional para configurar un personaje que refleja perspectivas, referencias, pasado o coyuntura colectivamente vividos. El estudio hace hincapié en el recurso de la intertextualidad empleada por el autor, que desjerarquizando registros, podría plantear ciertas pistas sobre la ambigua constitución de “lo nacional”. Junto a ella, el contexto político y social coyuntural que incide en la narración, junto al desborde de la palabra como eje fundamental, son considerados como elementos clave de la transformación del personaje, que pasa de arquetipo a “argentino común”.

Agradecimientos:

Como siempre, en deuda con mis padres y mis dos hermanas.
Gracias a Raúl Serrano, que tanto apoyó para definir el proyecto,
a Natalia Accetto, que corrió buscando material en Buenos Aires,
y a Guillermo Bustos, que paciente estuvo encausando todo el proceso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1

PRÓCERES ENTRE ADJETIVOS

Introducción	19
LA HISTORIA HEGEMÓNICA COMO MEMORIA PÚBLICA OFICIAL	19
PROCERES, SANTOS CON ADJETIVOS.....	33
El pasado cuestionado	39
Los otros, subalternos, ausentes	44
La escuela y la bandera.....	48
ESA HISTORIA QUE NOS ATRAVIESA.....	49

CAPÍTULO 2

INODORO PEREYRA, UN GAUCHO A CUADRITOS

Introducción	54
PEREYRA Y LA PARODIA	55
El gaucho histórico.....	59
El gaucho literario	68
El gaucho institucional (inventando tradiciones)	74
PEREYRA Y LA INTERTEXTUALIDAD.....	80
LA EVOLUCIÓN DE INODORO PEREYRA	85
PEREYRA Y LA VELADA REALIDAD COYUNTURAL	87
Otra vez los indios.....	91
Tan solo un tipo común	92

CONCLUSIONES	97
---------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	101
---------------------------	------------

ANEXOS	105
---------------------	------------

INTRODUCCIÓN

“Sepa que he sido declaráu “Patrimonio de la Humanidá” ¡No puedo ni cambearme el peináu sin consultar con las Naciones Unidas!”

Inodoro Pereyra, el gaucho¹

El presente trabajo se propone analizar cómo en la obra del argentino Roberto Fontanarrosa se subvierten y cuestionan retóricas y arquetipos de dos figuras clave del relato nacional: el *prócer* como padre y prohombre de la patria, fundador del país; y el *gaucho* como pretendida esencia de la argentinidad.

Nuestro estudio busca pensar qué evidencia el trabajo humorístico de Fontanarrosa sobre modelos canonizados que producen una determinada economía del discurso nacional.

Desde 1968 y hasta su muerte en 2007, Fontanarrosa trabajó como historietista vinculado a revistas de humor y a medios masivos de difusión. A la par desarrolló una labor cuentística que, de secundaria en su obra, llegó a ser uno de sus registros narrativos más importantes. En el *diario Clarín* –que en 2011 registró una tirada que superaba los 500.000 ejemplares dominicales²– publicó por 29 años un chiste diario y, cada quince días, una página de su personaje más emblemático, el gaucho *Inodoro Pereyra*. Otro de sus personajes emblemáticos, *Boogie el aceitoso*, fue regularmente difundido no solo en Argentina sino en países como Colombia o México. Sin grandes pompas, algunos de sus libros de cuentos superan las 10 ediciones.

A pesar de provenir del “dudoso mundo” de la historieta –en la visión de las élites culturales, también productoras de cánones–, Fontanarrosa llegó a ser reconocido como narrador no solo dentro del mercado editorial sino incluso en espacios académicos. De ellos se mantuvo distante. “Tal vez esto es lo que hace que su literatura, sin preocuparse por los prestigios de género, supere la contradicción civilización/barbarie que se traslada en la literatura entre lo culto y lo masivo”, como señala Guillermo Saccomanno³.

¹ Roberto Fontanarrosa, *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, p. 559.

² Estudio del Instituto Verificador de Circulaciones de argentina, en http://www.ivc.org.ar/consulta?op=c&asociado_id=78,html, últ.const. 2011.11.19

³ Guillermo Saccomanno, “El artista de todos”, en *Página 12*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>, últ.const. 2011.09.21

Decía Fontanarrosa: “Uno prefiere que guste el trabajo, pero a eso de escribir para los escritores yo no le encuentro la gracia. La cosa son los lectores.”⁴ Prueba de su reconocimiento es que uno de sus cuentos, “Regreso al cuadrilátero”, forma parte de uno de los textos de escuela secundaria del Ministerio de Educación de Argentina.

Son pocos, sin embargo, los estudios que sobre el autor se han difundido o publicado, más allá de una gran cantidad de entrevistas y reportajes difundidos en medios masivos. Se evidencia la necesidad de producir reflexiones sobre su incidencia en una cultura de masas a la que aportó.

La narrativa de Fontanarrosa, en un registro esencialmente humorístico que va de lo paródico y lo absurdo a lo que podríamos definir como un costumbrismo urbano contemporáneo, se apoya en los sentidos y las memorias difundidas y consolidadas socialmente, usándolos como materia prima de su producción. La coyuntura política, la literatura considerada clásica, los formatos narrativos de medios de consumo masivos, los relatos deportivos, el lenguaje conformado con frases hechas y sentidos comunes, las estéticas gráficas estandarizadas, las figuras emblemáticas de la nación folclorizada o los personajes violentos de la cultura de masas norteamericana son tópicos sobre los cuales trabajó. El funcionamiento del humor en Fontanarrosa requiere compartir un marco de referencia común con su público. Es ante él que trabaja la parodia de las retóricas y figuras instituidas, así como el absurdo al romper los nexos tradicionales que hacen a los discursos instituidos. De esta manera, su obra deviene en exponente de los temas y productos culturales que inciden y conforman los imaginarios colectivos, los que lo han formado a él y a su público. Cronista que refleja lo que su tiempo consume y piensa.

Creemos que analizar su trabajo permite no solo introducirse en una obra ampliamente difundida a través de medios masivos de difusión, con la incidencia que esto pueda tener, sino que de por sí esta refleja una gran cantidad de registros presentes en la cultura argentina.

De la amplia producción del rosarino –que integran once libros de cuentos⁵, tres novelas⁶, más de cincuenta libros de compilaciones de historietas, así como una

⁴ R. Fontanarrosa, ““El Che era de Central, no jodamos más”, entrevista, *El Gráfico*, Buenos Aires, julio de 2002, en <http://www.elgrafico.com.ar/2007/07/19/C-1152-el-che-era-de-central-no-jodamos-mas.php>, últ.const. 2011.09.16.

⁵ R. Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado*, 1982; *No sé si he sido claro*, 1986; *Nada del otro mundo*, 1987; *El mayor de mis defectos*, 1990; *Uno nunca sabe*, 1993; *La mesa de los galanes*, 1995; *Los*

multitud de publicaciones esparcidas en diversos medios, nunca totalmente compendiada y que abarca multitud de temáticas –donde destacan las deportivas y las estampas cotidianas–, en el presente trabajo nos restringiremos a aquella que se refiere a esas dos figuras paradigmáticas del relato nacional argentino, próceres y gauchos.

En relación a la figura del prócer y la retórica patria tomamos los cuentos “La carga de Membrillares”, (1985), “Los vencedores de pisco” y “El tesoro de los Cancas”, (1986), “Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya”, (1990), “El General Romero”, (1993), “Maestras argentinas / Clara Dezcurrea” y “Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi”, (1995), “Horacio Bifontel – Historia de un Historiador”, (1997), “Comandante Andino: un objetivo inexplicable”, “Toros en Rosario”, “Un día de la bandera” y “El congresista olvidado”, (1998), “Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia”, (2001), “Pilín y Bernarda” y “General Severiano Ascasubi. Un retrato real”, (2003), “El discípulo”, “Gnomos en Bariloche” y “El sueño del general Cornejo”, (2005), que son los que rondan esta temática.

Respecto al gaucho, el estudio considerará toda la producción de historietas de *Inodoro Pereyra, el renegau*, publicada de 1972 a 2007 y compendiado en 32 libros.

En ambos casos, buscamos analizar cómo el humor replantea estas figuras paradigmáticas, evidenciando su carácter de relato construido. Aunque marcadas por el contexto local, vemos cómo –sobre todo con los próceres– el modelo puede extenderse a toda el subcontinente.

Para ello, metodológicamente, trabajamos en el análisis de contenidos, sobre la base de una serie de reflexiones teóricas respecto a la construcción de los relatos de nación, tales como tradiciones inventadas o comunidad imaginada. No es nuestra intención contrastar este registro literario con las nuevas lecturas históricas o los marcos alternativos de reflexión sobre el pasado. La parodia en Fontanarrosa se enfoca en los modelos institucionalizados, objeto de esta tesis. El estudio de audiencias y las lecturas de la obra quedan fuera de la intención del presente trabajo.

Vemos el humor como un tipo de entrada reflexiva sobre la realidad normalmente no considerado. Al trastocar lo estandarizado, el humor lo cuestiona desde otra

trenes matan a los autos, 1997; *Una lección de vida*, 1998; *Puro fútbol*, 2000; *Te digo más...*, 2001; *Usted no me lo va a creer*, 2003; *El rey de la milonga*, 2005; Buenos Aires, Ediciones de la Flor todos.

⁶ R. Fontanarrosa, *Best Seller*, 1981; *El área 18*, 1982; *La gansada*, 1985; Buenos Aires, Ediciones de la Flor todos.

perspectiva, pues funciona como subversión de lo naturalizado⁷. Esperamos que este trabajo pueda aportar a ese tipo de perspectivas analíticas.

ALGUNAS NOCIONES INICIALES:

Nación, patria, prócer héroe y gaucho matriz.

Partimos del entendimiento de *Nación* como constructo simbólico que, respondiendo a lineamientos de grupos hegemónicos, logró afianzar alrededor suyo una sociedad diversa, delimitada apenas por una frontera geográfica bajo la idea de una pertenencia común. En el caso de América Latina, estas surgen en estados territoriales definidos sobre las viejas divisiones administrativas coloniales en el siglo XIX tras las revoluciones independentistas

En una primera instancia, el relato nacional instituido busca naturalizar y trascendentalizar este conglomerado de sujetos diversos en el imaginario de un pasado y un futuro común, volviéndose “artefacto cultural” que oculta su misma existencia como creación⁸.

La Nación convoca y exige la pertenencia colectiva a esta comunidad imaginaria naturalizada hasta en su delimitación geográfica, soberana en su autodeterminación, para la que cada uno de sus miembros en principio es igual, como una fatalidad⁹. Este modelo moderno fue el andamiaje ideológico de las nuevas repúblicas. La patria, como la madre, no se elige.

Entendiendo la memoria colectiva de la nación, legitimada en el cuerpo social, como resultado de interacciones y luchas de poder para definir qué imaginarios dominan, es necesario considerar algunos de los principales marcos sociales institucionales que fijan esta memoria¹⁰: la literatura –patria– y la historiografía –tradicional– que van imponiéndose en la sociedad desde espacios institucionalizados como la educación, los actos conmemorativos o los discursos oficiales. Se crea así lo que podríamos denominar como una memoria pública oficial, instituida. Es en función de esta que el trabajo de Fontanarrosa se elabora. Más allá de la fragmentación de los

⁷ Algunos de los autores de ficción que reflexionan desde diversos registros de humor sobre la constitución del “ser nacional” latinoamericano son Jorge Ibargüengoitia en México, Osvaldo Soriano en Argentina o Alfredo Bryce Echenique en Perú.

⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (1983), México DF., Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁹ B.Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 23 y siguientes.

¹⁰ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, Universidad de la Concepción, 2004.

macro-relatos que la denominada posmodernidad haya podido producir, creemos que dichas memorias colectivas aún operan de manera clara.

Este sentido de historia común –no natural sino construido–, para fijarse tendrá entre sus factores constituyentes “su correlato anímico y sentimental: la patria y el patriotismo [...] construcción intelectual, emocional e historiográfica”¹¹. Y encarnándolos como “espíritu de la nación” hecho cuerpo, se constituyen estos modelos casi sobrehumanos legitimados por literatura e historia: los próceres, figura moderna que opera en lo social con ciertos rasgos místicos herencia del la adoración católica, junto a elementos del romanticismo que preconiza la modernidad de los nacientes estado nación¹². Pese a sus especificidades locales, se mantienen en todo el continente similares características de estos modelos de virtud y encarnación de los más altos valores de lo delimitado como esencialmente nacional¹³.

En el caso particular argentino, el gaucho es otra de las figuras constituidas como representativa, explotada como emblema de nacionalismo. Dos de las obras literarias más destacadas del siglo XIX –*Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1845), y *Martín Fierro*, de José Hernández (1872 y 1879)– que representan dos modelos de concepción de la nación, tienen en este sujeto trashumante y pastoril la figura central, desde dos perspectivas radicalmente opuestas: prueba de barbarie a eliminar la una, libertad acosada por una estructura estatal no justa a pesar de su promesa igualadora, la otra. Ambas perspectivas están presentes en el personaje de Inodoro Pereyra y a ellas nos referiremos. El entronamiento como figura nacional a inicios de XX del gaucho –ya para entonces desaparecido como sujeto social–, fue la respuesta conservadora a las nuevas influencias de la inmigración. En este proceso se evidencia la creación de una *tradición inventada*¹⁴ que aglutina como si tuvieran un mismo antecedente un conjunto de seres y grupos profundamente disímiles –migrantes, ciudadanos, mujeres, indios,...–.

Prócer. Gaucho. La memoria pública oficial los legitima como genuinos representantes de la patria, aún cuando en la realidad hayan sido exterminados –casi

¹¹ Luis Ricardo Dávila, “Centenario e inventario de los problemas venezolanos”, en revista *Historia Mexicana LX: 1*, Mexico, jul-sep 2010, p. 245.

¹² Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

¹³ Se evidencia aquí la falacia de una preconizada particularidad nacional en modelos que se repiten.

¹⁴ Eric.J.Hobsbawm, “Inventando tradiciones”, en revista, *Historia Social*, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, p.203-214.

siempre exiliados y muriendo en el abandono los unos, absorbidos violentamente como mano de obra o carne de cañón durante el XIX los otros— por las mismas instancias institucionales que posteriormente los rescatan.

Los relatos sobre héroes y seres nacionales instituidos en los marcos sociales de la memoria pública perfilan determinados modelos discursivos y personajes, cuyos mecanismos retóricos veremos cómo desde el humor el trabajo de Fontanarrosa evidencia. La parodia se apoya en esa mimesis sobredimensionada, explícita, que se basa —tensionando— en la verosimilitud comúnmente aceptada de la retórica del relato nacional.

El humor, la parodia y el absurdo

Comprendemos lo humorístico en tanto puesta en tensión de un orden discursivo que se pretende estable y natural, ante cuya subversión se puede producir un extrañamiento que ponga en cuestión la verdad que este dice representar. Por sobre lo “cómico” en tanto simple efecto de conciencia de la anormalidad que se produce entre lo que se espera del modelo y lo que se presenta, posicionándose desde un sentimiento de superioridad¹⁵, lo “humorístico” apuesta por la penetración en un “sentimiento de lo contrario”, que busca “descomponer el carácter en sus elementos”¹⁶, sus causas profundas, hacia un proceso reflexivo, otra forma de ingreso al pensamiento. Desde nuestra reflexión, lo humorístico funciona como una forma deconstructiva a discursos fundacionales.

Como marca el mismo Fontanarrosa, citando a Daniel Samper Pizano, “lo contrario al humorístico no es lo serio [...], es lo pomposo. [...] Lo enternecedor y lo apto para el humor es lo pretencioso”¹⁷. Aquí se hace patente el “espíritu de pesadez” como retórica consolidada en lo social desde espacios hegemónicos, que “se sostiene en el aserto «seriedad igual a veracidad»”¹⁸. Vemos este espíritu también como parte de una estrategia de poder que entroniza discursos sacralizándolos socialmente —en este caso en relación a los relatos constituyentes de la nación patria— para volverlos

15 Jonathan Pollock, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 95. Umberto Eco agrega que “Si lo cómico animaliza lo humano, el humorismo puede humanizar también al animal, es decir, hacernos sonreír, y derramar lágrimas, sobre el animal como si el animal fuéramos nosotros”. Umberto Eco, *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 84.

16 Luigi Pirandello, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 63 y 203, respectivamente.

17 R. Fontanarrosa, “El hombre que se ríe de lo pomposo”, entrevista de Vicente Muleiro, en *Clarín*, 17 de diciembre de 2005, en <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/17/u-01108317.htm>, últ.const. 2011.09.18

18 José A. González Alcantud, *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 16-17. González se refiere a la postura nitzcheana que opone a este espíritu la *gaya ciencia*, ciencia alegre.

incuestionables por intocables: “Todas esas instituciones que son altamente pomposas – el ejército, la Iglesia, los círculos intelectuales–, se prestan, se prestan para cagarse de risa un rato”¹⁹.

Fontanarrosa marca el humor como un recurso descompresor para entender una realidad en muchos temas dramática, donde la risa se vuelve forma de procesar mejor la información. “La realidad no va a ser menos trágica, pero al menos la podés recepcionar mejor”²⁰. Esa será la constante dirección que el autor se fija²¹.

Los mecanismos primordiales del humor de Fontanarrosa en buena parte de su obra, tanto en la narrativa como en la gráfica son: 1) la parodia como recurso que evidenciando los temas, enfoques y mecanismos de funcionamiento de retóricas sobre ellos instalados y legitimados socialmente los pone en tensión; y 2) la recombinação de sentidos y contextos, con el juego de significaciones como claro ejemplo, que bordea el absurdo.

Refiriéndose a Inodoro Pereyra, pero extensible a la obra paródica de Fontanarrosa, señala Juan Sasturain “La eficacia reside en trabajar sobre mensajes debilitados en su reiteración, sucesión de efectos que carecen de sentido. Porque la parodia, como la caricatura, no hace sino resaltar lo manifiesto: no inventa, enfatiza”²².

Por sus mismas características, la parodia –a diferencia del pastiche, que busca copiar, calcar para camaleonizarse más que para producir humor– obliga a entender y delimitar el discurso a subvertir, evidenciando sus mecanismos o las posibles contradicciones que lo envuelven, inevitablemente cuestionándolo en fondo o forma, vulnerando los valores y patrones impuestos, lo que solo funciona en tanto el conocimiento del discurso sea compartido con el público. El lector reconoce, en la explicitación que la narración le evidencia, el funcionamiento como recurso y no como inevitabilidad. Como señala Luigi Pirandello, la parodia como estrategia discursiva se apropia de los “rasgos más salientes” de una estructura discursiva e insiste en ellos²³.

¹⁹ ¹⁹ R.Fontanarrosa, “El hombre que se ríe de lo pomposo...”

²⁰ R.Fontanarrosa , entrevista de Juan José Subira y Francisco Olasso, citada en Judith Gociol y Marina Naranjo, responsables, *Catalo exposición 100% Negro Fontanarrosa*, Buenos Aires fundación OSDE, 2008, en [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$141.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$141.pdf), últ.const. 2011.09.16

²¹ “Dada la dureza de los tiempos que a uno le tocan vivir, se convierte a veces el humor en un producto de primera necesidad”, decía. Entrevista en video a Juan Mascardi, Rosario, 1994, en <http://www.youtube.com/watch?v=WHB2qUWvmlc&feature=related>, últ.const. 2011.09.16.

²² Juan Sasturain, “Siete vueltas alrededor de un Inodoro”, en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 1993, p. 195

²³ L.Pirandello, *Ensayos*, p. 85.

Este subrayar implica la desnaturalización de la forma. Así, el valor subversivo mayor podría encontrarse en un segundo momento, posterior al consumo del producto en tanto tal: al subvertir la forma, en muchos casos ridiculizándola, se lacera el discurso originario, el que –si el efecto paródico trasciende– queda teñido de esa dosis de escarnio que la parodia ha producido.

Pero también se requiere compartir una misma matriz de sentido, de valor. La parodia demanda también una comunión de visión²⁴.

Analizando la obra de Fontanarrosa, Pablo de Santis nota que su intervención

...nunca destruye aquello que parodia, sino que acepta su lógica y explora imaginativamente las posibilidades que le brinda el ridículo de las afirmaciones genéricas. Si el concepto de parodia implica un «estar junto a», un paralelismo, en los cuentos de Fontanarrosa esa convivencia es un acto de amor respecto de aquello que es parodiado; como en muy pocos autores, la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo²⁵.

Fontanarrosa no pretende como actividad conciente ser un agente subversor de los discursos establecidos –generalmente hegemónicos–, pero su práctica creemos tiende a evidenciar en estos mecanismos la vaciedad o los absurdos a los que estas formas narrativas apelan en última instancia. Y junto a lo paródico, está el recombinar relaciones y sentidos, haciendo polisémicos unos discursos que normalmente se asumen como unívocos y cerrados.

““El humor casi siempre trabaja en contra”, apuntaba Fontanarrosa: el humor como cuestionamiento crítico a una realidad donde la recombinación de sus elementos aceptados evidencia las contradicciones que la constituyen, las relaciones que busca ocultar. “Jugar en contra” se vuelve –aún cuando sea involuntario– herramienta de pensamiento crítico.

Ezequiel Martínez Estrada, escritor y crítico literario clave de la primera mitad de XX de Argentina, lleva negativamente el concepto de lo paródico hasta el grado de pastiche (sin señalarlo como tal) para definir el “rasgo distintivo, fundamental,

²⁴ Respecto a uno de sus personajes paródicos más famosos, *Boogie el aceitoso* -un mercenario norteamericano que exagera la violencia, el machismo, el racismo y la inhumanidad del héroe asentado por la industria cinematográfica y televisiva norteamericana-, Fontanarrosa señalaba la turbación que le producía recibir cartas de gente que elogiaba la figura, celebrando que finalmente había un personaje que sin tapujos les pegaba a las mujeres o baleaba a los negros. “He recibido muchas cartas en contra de Boogie, pero las más preocupantes eran las que me llegaron a favor. Eran una cosa terrible, tipos felices porque por fin llegaba alguien que les pegara a los negros y a las mujeres”. R.Fontanarrosa, *20 años...*, p. 675.

²⁵ Pablo de Santis, “Risas argentinas: la narración del humor”, en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina Vol.11 La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p.501.

específico” de la mayor parte de literatura argentina. Para Martínez, “parodiar es nuestro destino trágico. Parodiando la técnica, la civilidad, el derecho, los gustos culinarios y deportivos; vivimos parodiando, copiando, calcando”, sin asumir los riesgos de una identidad propia²⁶. Esta perspectiva, creemos, podría acercarse a la reflexión de Bolívar Echeverría sobre el “ethos barroco”, donde el intento de acoplarse a lo europeo desde la época colonial, aparentando ser parte, deviene “puesta en escena absoluta”, que termina volviéndose real y ya no solo representación. Sarmiento, preconizando la civilización europea como requisito indispensable de la nación por sobre la barbarie autóctona, es un ejemplo de peso de esa búsqueda de mimesis. Aquí la entrada humorística podría develar el carácter de puesta en escena. Parodiar explícitamente discursos/pastiches, podría servir también, en cierta medida, para evidenciar su grado de fantasmagoría.

Es entonces inevitable, entre los discursos intervenidos desde el trabajo de Fontanarrosa, que se cuestionen estas retóricas constitutivas de una identidad nacional que se comparte pero no se cuestiona, que podrán indagar sobre “¿qué somos?” o “¿de dónde venimos?”, pero que niega aún la ontológica pregunta “¿Somos?”.

Respecto al humor en la literatura argentina, Pablo de Santis señala que éste estuvo restringido tradicionalmente a lograr cierta complicidad con los lectores (estrategias a las que recurrirían escritores como Julio Cortázar o Macedonio Fernández) o para ocultar el carácter ficcional de la narración y darle un corte verosímil (como podía hacer Bioy Casares o Jorge Luis Borges). En ambos casos, el humor no sería eje, sino uno de tantos mecanismos²⁷. Fue en los años sesenta cuando la irrupción de nuevos discursos en la literatura –historietas, periodismo o cine– permita legitimar el humor como línea literaria más allá de revistas o periódicos²⁸.

Cuando comienza a desarrollarse como género, sigue de Santis, el humor podría considerarse en dos cauces: la crítica de costumbres y lenguajes, por un lado, y el absurdo por el otro, que Macedonio Fernández dividiría entre el “humorística realista” del costumbrismo –que podríamos extender a toda narrativa institucionalizada,

²⁶ Ezequiel Martínez Estrada, “La literatura y la formación de una conciencia nacional” en Sosnowski, Saúl, ed.; *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 47

²⁷ Pablo de Santis, “Risas argentinas...”p. 247.

²⁸ Manuel Puig fue un claro precursor de esta tendencia.

dependiendo la creación de un discurso anterior sobre el que interviene—, y el “humor conceptual”, que por el contrario apuntaría a los espacios en blanco, a los vacíos²⁹.

Con el absurdo nos encontramos ante el quiebre profundo de sentidos estables y certezas fijas, ruptura de la armonía —en tanto unidad de un marco de comprensión preestablecido— al relacionar elementos desproporcionados, opuestos o contradictorios³⁰. Son los “espacios en blanco” que marca Fernández, donde los sentidos comunes dejan de operar como fuentes de valor³¹.

En relación con nuestro estudio, debemos notar que mientras los relatos que ficcionalizan la gesta fundacional de la nación apelando al canon narrativo institucionalizado en la memoria pública oficial —usando sus mismos códigos, pero subvirtiendo sus relaciones internas—, se mueven dentro de un registro eminentemente paródico, la evolución de *Inodoro Pereyra* se fue alejando de este para apelar a la recombinación de registros de las retóricas de sentido común socialmente afirmadas, como base. Esto responderá también, a la evolución narrativa del mismo autor.

Junto a la parodia, en el personaje de Pereyra es constante la referencia a otros relatos y discursos. Para pensarlos, nos apoyaremos en la definición de intertextualidad de Gérard Genette, entendiéndola como la vinculación y presencia de un texto en otro, en niveles que van de la cita al plagio o la alusión no explicitada. Para Genette la *intertextualidad* es parte de la *transtextualidad*, vista como “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. En el caso de Pereyra, vemos la

²⁹ Pablo de Santis, “Risas argentinas...”, p 249

³⁰ “Lo que yo no comprendo carece de razón. El mundo está lleno de irracionalidades. El mundo mismo cuya significación no comprendo, no es mas que una intensa irracionalidad (...) todo es caos (...) Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”. Albert Camus, citado por Hemza Boulaghzalate, “Lo absurdo en Camus y Sábato”, en Revista *A Parte Rei*, Revista de filosofía, Num 68, Madrid, marzo de 2010, en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hamza68.pdf>. Esta perspectiva pondría también en cuestión los macro-relatos cerrados y unívocos, chocando incluso con la misma fatalidad de la vida. Adolfo I. Monje Justo, “La Estética del Absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del s. XX.)”, en Revista *A Parte Rei*, Revista de filosofía, en serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/monje34.pdf última consulta 2011-10-16.

³¹ Reflexionando sobre la obra de Samuel Beckett —catalogado como autor clave del *teatro del absurdo*, definición que él nunca aceptó—, Teodoro W. Adorno marca cómo “el sinsentido no es absoluto y atemporal (...) sino el resultado de un proceso histórico que conduce y culmina en lo absurdo, en la eliminación del sentido. En la ausencia de sentido está todavía presente el sentido negado”. “Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él”. Para Adorno, lo que se muestra es una negación determinada, las hilachas de un discurso que ya no puede presentarse como verdadero ante factores como el desencantamiento del mundo, la razón instrumental que contradice la promesa de emancipación del proyecto ilustrado. T.W. Adorno citado por Robert Caner-Liese, “El sentido del texto y el absurdo de la historia: Adorno y la hermenéutica”, en Cabot, Mateu, ed.; *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007. pp. 43-56.

intertextualidad en la relación con los más diversos discursos y registros, autónomamente de que compartan el mismo rango, vinculándolos sin limitarse por su diferencia de estratos o registros. A la vez, la narración se construye muchas veces refiriéndose implícitamente a la realidad coyuntural, que entenderemos en tanto *extratextual*, “trascendencia que une el texto a la realidad extratextual”³².

Prócer y gaucho. Estos arquetipos, aunque contruidos desde narrativas específicas, en un contexto histórico e ideológico particular, el argentino –y en el caso de Pereyra producido en vinculación tácita con la coyuntura durante más de 30 años–, creemos permiten una reflexión sobre usos de los discursos constituyentes en América Latina.

Ajeno al alcance de este trabajo –e importante para comprender la obra del rosarino– está el análisis de la constitución efectiva de su público, las lecturas que de él se hicieron, así como su incidencia dentro de una cultura de masas a la que aportó ampliamente³³. La diversa y prolífica obra de Fontanarrosa podría encontrar múltiples lecturas a partir de los diferentes públicos que permanentemente tuvieron acceso a su producción. Desde diversas matrices culturales, el acceso al autor se lee de manera diferente. Mientras que personajes suyos como el mercenario norteamericano Boogie se publican en el extranejo con gran éxito –pues se comparte la misma influencia del cine comercial– el gaucho Inodoro Pereyra nunca logró cruzar las fronteras nacionales. Sin embargo, creemos que ejercicios como este pueden aportar a trabajos posteriores.

En el primer capítulo de este trabajo nos apoyamos en algunas reflexiones teóricas que se han hecho sobre la nación, sus tradiciones inventadas y su historia patria

³² Gérard Genette, "La literatura a la segunda potencia", en Navarro, Desiderio, ed. ; *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1997, pp. 53-63.

³³ Junto a su producción gráfica y literaria, se adaptaron obras suyas al teatro y al cine, hasta una serie televisiva en el canal público con adaptaciones de sus cuentos; “asesor creativo” del grupo musical humorístico Les Luthiers –por lo que en las obras del conjunto está parte de su trabajo–, llegó a escribir una columna humorística durante los mundiales de fútbol, donde creó otro personaje famoso, *la Hermana Rosa*, adivina que predecía y comenta resultados futbolísticos. No siendo un autor de élite, Fontanarrosa llegó a ser el expositor central del Tercer Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en Rosario en 2004. Ahí su charla central, referida a las malas palabras, tuvo tal trascendencia que ironizaba diciendo “Al final, me la pasé dibujando, leyendo, escribiendo, y lo único por lo que se van a acordar de mí es que una vez hablé media hora sobre las malas palabras”. Entrevista a Aldo Marinozzi, citado por Judith Gociol y Marina Naranjo, *Catalogo exposición 100% Negro...* p. 9.

funcionalizada, para analizar la producción que sobre el prócer como arquetipo hace el autor, centrándonos en los 17 cuentos que tienen de la temática histórico fundacional su base. Buscamos señalar cómo desde un registro humorístico paródico / absurdo se marcan ciertos elementos constituyentes comunes a este tipo de relatos afincados en los imaginarios sociales instituidos por la memoria pública oficial: los recursos retóricos recurrentemente empleados, la delimitación del tiempo histórico fundacional, la sacralización de la figura patriótica desde caracterizaciones estereotípicas de rasgos monolíticos, la voluntad enaltecedora en un relato donde primaría más un sentido trascendente impuesto a los hechos –interrelacionados e interpretados desde determinado proyecto ideológico– que una explicación histórica que analice contextos y procesos. También la escuela, como marco social de la memoria clave en la constitución de los imaginarios oficiales, es objeto considerado por Fontanarrosa. Así mismo se topan los relatos que, parodiando una supuesta objetividad que busca humanizar el relato epopéyico, lo confirman. Aquí, el rosarino apela al canon narrativo establecido – forma y contenido, figuras y retóricas–, como base de lo paródico.

El segundo capítulo trabaja la figura de historieta del gaucho *Inodoro Pereira, el renegau*, inicialmente también parodia del personaje terruñal, en una exaltación drástica de la retórica folclórico telúrico nacionalista en boga a inicios de los años setenta. Con el tiempo el personaje se torna casi antitético, convocador de una multiplicidad de discursos y sentidos donde podría encontrarse otro tipo de elementos “constitutivos de argentinidad” –siempre desde el registro humorístico, nunca pretendiendo imponerlos como factores comunes identitarios– menos gloriosos y unívocos. Trabajaremos en el gaucho como personaje construido desde el relato nacional, en su pasaje de figura histórica a figura mítica y aglutinante, refiriéndonos a la vez al género gauchesco del XIX –que de popular y despreciado pasó a volverse discurso referencial– y a lo folclórico gauchesco en la cultura de masas, a las que Pereyra hará constante referencia. En el desarrollo del personaje también se evidencian algunas de las transformaciones políticas y sociales más importante de Argentina durante su publicación. Las figuras del *Martín Fierro*, de José Hernández, y del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, serán índices principales en nuestro trabajo. En este capítulo, a partir de los modelos al que el mismo personaje apela subvirtiendo, recorreremos algunos de los hitos en la transformación de la figura del gaucho en Argentina como parte funcional de una memoria pública oficial.

CAPÍTULO 1

PRÓCERES ENTRE ADJETIVOS

“Nuestra patria necesita de héroes. Es corto el camino que hemos desandado desde nuestro grito de independencia y aún no contamos con prócer alguno. Países hermanos y limítrofes, con menos merecimientos y honores, ya cuentan en su acervo con apellidos señeros a quien reverenciar y halagar”.

Don Amílcar di Fulvio¹

Con una cena cuyo homenajeado es el viejo profesor de historia del secundario – descendiente directo de Ismael Hernández Garañon y Nava– cada 24 de marzo, desde hace ya décadas, el grupo de hombres ahora de mediana edad festejan la Batalla de Pisco. Glorioso día de 1824, el de la derrota definitiva de Bolívar –fusilado dos años después– y San Martín –enviado preso a la Península–. No lo hacen por serviles o por “quedar bien con el poder” –aunque alguno reconocerá que con sus contactos, el maestro podría hundirlos si lo quisiera–. Es un mínimo gesto para agradecer al sobrio descendiente del que fue Emperador de Chile y el Río de la Plata. Por sus enseñanzas, el maestro apenas pide una cena anual que estos hombres le confieren con alegría².

¿Por qué se reconoce como falsa una versión del pasado como el anterior, del cuento “Los vencedores de Pisco”, y sin embargo no aquella que reduce el origen de una comunidad a las luchas por el poder central encabezadas por sujetos particulares? La historia oficial no solo modela verdades que se instituyen en el cuerpo social como legítimas, sino perspectivas que se asumen como únicas para entender el pasado. Este esquema será clave para perfilar arquetipos como el de los héroes que hicieron la patria.

LA HISTORIA HEGEMÓNICA COMO MEMORIA PÚBLICA OFICIAL

A pesar de constituirse sobre hechos en principio acontecidos, todo relato histórico inevitablemente selecciona algunos y los relaciona de determinada manera. Dotándolos de un sentido y dirección de unidad, los vincula desde cierta perspectiva. En el caso de la historia oficial, su relato sirve para consolidar y confirmar la existencia y el pasado de una autoproclamada nación. Así, se construye lo que podríamos denominar una *memoria pública oficial*, que responde a un modelo que legitima –factor clave de su

¹ Roberto Fontanarrosa, “Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi” en *La mesa de los galanes*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, p.212

² R.Fontanarrosa, “Los vencedores de Pisco” en *No sé si he sido claro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor 1986, pp.128–136.

existencia– la estructura política y social instituida³. Esta memoria no es estática sino el resultado de un proceso contencioso entre diversos grupos e imaginarios que buscan incidir sobre ella. Sin embargo, algunas de sus parcelas –como la trama histórica oficial o la perspectiva desde la que es instituida– suelen ser de larga duración.

El “pasado histórico” de las naciones, institucionalizado como relato en *marcos constitutivos de la memoria social* como escuela u otras instancias estatales, suele mostrarse como verdadero. Presentado desde un legitimador modelo positivista “objetivo”, borra su conformación como discurso creado casi siempre desde la perspectiva e intencionalidad de intereses hegemónicos, los que suelen controlar los espacios de poder desde los cuales se construyen o difunden estos discursos.

La *trama histórica oficial*, en tanto conjunto de hechos con sentido de unidad y dirección, deviene así de cierta manera ficción que oculta su condición de tal, “forma impuesta del pasado”⁴. Sobre todo, y esto es fundamental, porque esconde quién y con qué intención construye la relato constituyente de una nación. Historia con coherencia y cierre se hacen necesarios para que un sujeto social logre legitimarse como tal, cita Verónica Tozzi a Hegel. El relato histórico nacional es parte esencial de la nación.

Es en este marco que Carlos Monsiváis ubica a la Historia del siglo XIX en tanto disciplina científica como “la nueva deidad de Iberoamérica [...] señal de la autonomía” para países que apenas se estaban constituyendo como tales tras la separación de España. Y “la gran clave para entenderla y fijarla en la memoria colectiva es el heroísmo, medio masivo de difusión de las Repúblicas”⁵.

Los héroes, los próceres de las luchas independistas son entonces no solo quienes permitieron con sus actos las autonomías de España, sino que devienen –con marcada “aura religiosa”, mística funcional que opera sobre las sensibilidades formadas en el colonial catolicismo precisa Monsiváis– casi encarnación de la nación en cuanto conciencia y acción: sujetos preclaros que enarbolan todos los valores que se han marcado como patrios: hidalguía, sacrificio, lucha por la igualdad, desinterés...

Fontanarrosa, señalábamos antes, trabaja su narrativa paródica sobre los temas, textos o perspectivas que suelen estar más afincados en el “sentido común”. La parodia

³ Hayden White marcaba cómo los relatos históricos y los ficcionales trabajan con similares mecanismos poéticos, arguyendo una trama narrativa con sentido a partir de hechos –reales o no– que no existen en relación unívocamente causal. Vincular sucesos, dotándolos de una direccionalidad y valor determinado es necesariamente, define White, una “operación discursiva”. H.White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

⁴ Verónica Tozzi, “Introducción” a H.White, *El texto histórico como artefacto literario*, p.15.

⁵ Monsiváis, *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000. p. 80.

requiere la complicidad de autor y público sobre el tema intervenido para funcionar.

Así, es significativo cómo de toda la trama histórica que podría considerarse “patria”, o constituyente de “lo nacional” –desde las civilizaciones precoloniales hasta las luchas políticas decimonónicas–, la cuentística paródica del rosarino se constriñen al combate militar, que va de las luchas independentistas contra los realistas a las guerras civiles que le suceden entre caudillos y metrópoli, entre federales y unitarios. Un tiempo histórico restringido que, aunque borroso, está firmemente asentado en la memoria colectiva como el conjunto de hechos definitivos que delimitaron y fijaron las condiciones del país. Dentro del saber histórico asentado en la lectura hegemónica, la independencia tenderá a ser reducida a la “epopeya militar [...], suma de actos heroicos que componen el núcleo de un “ethos” patriótico”⁶.

Lo que podríamos definir como la *perspectiva histórica instituida*, presente en la historia oficial y replicada en los relatos de Fontanarrosa, se constriñe así a la serie sucesiva de luchas por el control del poder central como único espacio capaz de realizar transformaciones estructurales, siempre a manos de sujetos particularizables. Así, la sucesión de hechos “significativos” de la historia argentina suelen arrancar con el enfrentamiento a las invasiones inglesas (1806), la instalación del primer cabildo abierto (1810), la declaración de independencia (1816), la primera constitución (1819), hasta la y la sucesión de guerras civiles (1820– 1861), la guerra con Paraguay (1864)... Junto a ellos, la sucesión de presidentes que ocupan los gobiernos centrales y regionales. Esta perspectiva ignora otros actores y procesos, otras posibles lecturas del devenir colectivo. Aquí no hay contexto, sino proceso lineal⁷.

En el relato oficial argentino del pasado hay ciertas insistencias, y a ellas apela la entrada patriótica de Fontanarrosa.

Una tropa huyendo derrotada –“La carga de Membrillares”–, una versión de las guerras independentistas ganadas por los peninsulares –“Los vencedores de pisco”–, el soldado épico aunque inútil –“Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya”–, la

⁶ Guillermo Bustos, “El bicentenario: legados y nuevas perspectivas”, en Guillermo Bustos Lozano, ed., *La revolución de Quito, 1809 – 1812*, Quito, Diario El Comercio–Corporación Editora Nacional – UASB, 2009. p. 2

⁷ Ezequiel Martínez Estrada señalaba, a mediados del XX cómo no se sabía, desde la historiografía o la literatura, la significación social de hechos como la misma Revolución de Mayo. Los hechos dejan de ser “síntomas y signos” para volverse antecedente, causa. Al tiempo, continúa, un “complejo de censura” hace que solo llegue a contarse desde un modelo republicano la historia colectiva: reaccionarios y patricios invocarán libertad y democracia. Ezequiel Martínez Estrada, “La literatura y la formación de una conciencia nacional” en Sosnowski, Saúl; *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, . pp.22–53.

soledad del caudillo viejo y olvidado –“El General Romero”–, el prometedor líder victorioso caído por un error de rima –“Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi”–, el corsario nacional errante por el mundo –“Comandante Andino: un objetivo inexplicable”–, el comandante de tropas demócrata –“Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia”–, el inmoral paladín –“General Severiano Ascasubi. Un retrato real”–, el comandante con problemas de ronquidos –“El sueño del general Cornejo”–... La mayoría de estos relatos, parodiando retratan militares en distintas facetas de ese camino instituido o a ellos se refieren.

La figura del nacimiento patrio, inauguración que de manera prácticamente exclusiva está en manos de parteros militares, hará que con el tiempo estos se arroguen regularmente el derecho como institución a imponer lo que preconicen como los “valores nacionales”. Durante la república impondrán con frecuencia intereses hegemónicos presentados como nacionales, no paradójicamente a la fuerza

La secuencia de dictaduras militares, que en el caso argentino es una seguidilla importante, evidencia este estigma aún vigente. 30.000 desaparecidos y asesinados costó el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” de la dictadura que fue entre 1976 y 1983.

El *mito del patriota* tendrá como “destinatarios inmediatos a los soldados”, y formará “la imagen de un patriota sectario, dogmático, intolerante, machista, agresivo y guerrero”⁸. La casta militar –única que se mantiene como tal después del tránsito de las colonias a las repúblicas– se asumirá como la natural continuadora de los militares fundadores. La institución se autoerigirá como estructura atemporal, cual Iglesia que se asume la misma creada por Pedro. El imaginario constituido sobre la base de próceres redentores contribuye a que los militares se sigan arrogando el rango –aún cuando solo sea latente– de jefes jerárquicos de la sociedad.

Y en el imaginario social americano asentado, el relato militar devora, borra, aplasta y desaparece al relato político de esas mismas luchas. Los cabildos abiertos, las juntas, los congresos constituyentes serán percibidos casi siempre como hechos en última instancia secundarios para la narración entronizada; gestos sí básicos –gritos de la independencia que suelen delimitarse “inician el proceso”–, pero apenas opacados detonantes de la acción de los verdaderos hacedores de la patria: los militares. Los

⁸ Bernardo Tovar Zambrano, “Porque los muertos mandan: el imaginario patriótico de la historia colombiana”, en Javier, Pérez Siller, coord., *Identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Pueblo, Universidad Autónoma de Puebla, s.f, p 435. Tovar cita a José María Vargas Vila: “El patriotismo aparta al Hombre de la Humanidad”, p. 436.

cuentos “históricos” de Fontanarrosa también obviarán este tipo de procesos: ausente del sentido común, esta ausente de la entrada paródica.

Entre las causas de la priorización del hecho bélico podría pensarse que este es más primario, más básico, y en la memoria colectiva es más pregnante. Marca claros bandos. Patriotas contra realistas. La batalla no deja dudas, se sale victorioso o derrotado. Pero a la vez, en tanto epopeya, el relato patrio se dibuja como gesta, cúmulo de hazañas que hacen de estos hombres –siempre varones– cruzados de lo que se construirá después nación como entidad aglutinante.

También, volviendo a la imagen sagrada que marca Monsiváis, esta figura monolítica es siempre más contundente y evocable: el guerrero solitario –aunque tras él corran miles cargando los pertrechos– integrante de un panteón de carácter cuasi mitológico. Nos atreveríamos a aventurar que otra de las causas de esta ausencia de acento en las instancias políticas, económicas o sociales que influyeron en el proceso independentista es que, para el relato afirmativo de la nación y su devenir, estas pecan por sus ambigüedades y tensiones. Las instancias políticas traen aparejadas confusas conjuras, contradicciones y luchas intestinas. Los “primeros gritos”, por ejemplo, opuestos al dominio napoleónico y no a la corona española. Y el relato fundante constituido pinta la patria como una certeza. Y los grupos de poder locales funcionaron no en relación a “valores superiores” como libertad o igualdad, sino a intereses particulares, que después ocultaría bajo la retórica del bien común.

Las narraciones de Fontanarrosa se construyen sobre la aceptación tácita no solo de esta *Historia Oficial, Instituida*⁹, que permite identificar los relatos dentro de una bastante imprecisa etapa patria, sino que se afirman en la base incuestionada de la existencia de la nación, delimitada geográficamente. Nación como comunidad de origen y destino¹⁰. Sobre esto se apoyan estos los relatos. Sus cuentos en ningún momento ponen en cuestión la nación como entidad real, sino las retóricas que hacen a su narración, hiperbólicas, fatalistas, inevitables.

Estos cuentos paródicos, a pesar de su posible peso rupturante¹¹, para funcionar reafirman el marco referencial común. De cierta manera, podríamos decir que “narrar”

⁹ Definimos así a la historia oficial hegemónica, consolidada dentro de los aparatos estatales y difundida en marcos sociales de la memoria como escuela y otras instituciones..

¹⁰ Seguimos las reflexiones de Benedict Anderson y Eric Hobsbawm.

¹¹ Como la novela *Los pasos de López*, del mexicano Jorge Ibargüengoitia, historia del cura Perión, vida paralela al de del Cura Hidalgo (considerado el precursor de la independencia mexicana) que, quitándole su aura mística, al humanizar la gesta –con sus errores, miserias o torpezas– la humaniza pero reafirma. El hidalgo “Grito de Dolores” pasará aquí a ser el “Grito de Ajeteo”, pero ambas comparten el mismo trasfondo.

aquí necesariamente implica “conmemorar”, reactivando el valor del referente previo, compartido. La narración épica de la independencia no solo reconoce, sino que requiere de la aceptación de una unidad común que da sentido al relato, sin la cual perdería parte de su efecto: Los españoles, enemigos; los luchadores, inquebrantables; las tropas, seguidoras; la etérea patria –que, como el concepto “Dios”, nunca podrá definirse completamente–, motor final de toda lucha; la victoria final, segura.

Aquí, las historias se engarzan en un contexto evidente, en el que los hechos narrados –falsos, inventados, sin incidencia– se sobreentiende son parte de una trágica secuencia de sucesos que llevan a la conformación de la nación.

Y es que parecería que toda trama constituyente de la nación/patria termina siempre diseñándose bajo el modelo de la tragedia –en oposición al drama– en tanto fatal e inevitable, y las historias oficiales tienden a marcarlo, como si cada hecho no hubiese podido dejar de ser más que requisito para el resultado final. En tanto que destino –dotando de sentido histórico las acciones pasadas y presentes, como marca Tomás Pérez Vejo– los personajes están obligados a cumplir su papel dentro de la narración. Hasta la más dramática derrota, vista desde el ahora, parece condición necesaria para el advenimiento de este país –el que sea–.

Podríamos así hablar de una *Memoria Histórica Oficial* –diferenciándola de la “explicación histórica” como investigación y reflexión sobre el pasado¹²– que ocupa un espacio en la constitución de sentidos en el imaginario del cuerpo social vuelto comunidad imaginada. En ella prima más el sentido que la verdad del contenido. Los complejos contextos históricos que definieron y encausaron los procesos son menos importantes que la “ruta común” que parece prueban. Convencer más que comprender o indagar. Historia gloriosa sin contextos. Más allá de los sin duda admirables hechos reales, los sacrificios y la entrega de hombres y pueblos, la conmemoración se tornará ritual autoafirmativo.

Al paso de los altivos Granaderos de San Martín, saltó a la calle hasta ponerse casi al frente de los corceles y, ante la reprobatoria mirada de todos, gritó: “¡Viva la Patria, carajo!”, elevando el puño en el que sostenía la petaca¹³.

“Una nación es sólo la fe en un relato compartido” dice Tomás Pérez Vejo¹⁴. “A su modo, [...] es una entidad «mística»” agregará Monsiváis¹⁵.

¹² Bustos “El bicentenario...”, p.1.

¹³ R.Fontanarrosa, “Un día de la bandera”, en *Una lección de vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, p 324.

En el caso americano, la constitución de los estados nación durante el XIX se complejiza al constituirse en la drástica ruptura de “una forma de legitimidad política de carácter dinástico–religioso y su sustitución por otra en la que la nación ocupó el lugar del rey como fuente del poder [...] Una crisis civilizatoria”, donde la nación surge como consecuencia y no como causa¹⁶. Con el tiempo y la consolidación de discursos hegemónicos, se borra el complejo proceso de legitimación para cubrirse de naturalidad.

Benedict Anderson refiere, dentro de los procesos independentistas –más allá de la influencia de la revolución francesa, la ilustración o el rechazo criollo a las nuevas medidas administrativas que el despotismo ilustrado de los Borbones impuso a las colonias ultramarinas– cómo cada nueva república se delimitó sobre la base de las unidades administrativo/económicas –virreinos, reales audiencias– que operaron durante la colonia. Estas unidades, tanto por las condiciones geográficas que dificultaban una relación fluida, así como por su conformación hecha en función de la Península, tendieron a desarrollarse autónomamente. Para Anderson, la conciencia americana se consolida de manera negativa, cuando la corona limite a los criollos a ciudadanos de segunda clase, como en el caso de los burócratas, sin posibilidad de ascenso fuera de su tierra, y en esta hasta ciertos límites. Ser americanos era una fatalidad que limitaba. A esta diferenciación también coadyuvaban las milicias coloniales locales, así como el desarrollo de la imprenta y los periódicos que, reuniendo en un mismo texto distintos asuntos de “interés general” influyeron en la formación de la conciencia de existencia de una comunidad imaginada –similar a otras en la región– que de manera simultánea comparte motivaciones, distintos espacios que se unifican como un territorio. La identidad americana, para Anderson, se constituye en la posición del “otro” del relato europeo¹⁷.

El trasfondo de los mismos relatos de Fontanarrosa lo evidencian: más que combatir por defender la integridad de una nacionalidad previamente existente, que

¹⁴ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Asturias, Nobel, 1999.

¹⁵ Monsiváis, *Aires de familia*, p. 80.

¹⁶ T. Pérez Vejo, “Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano”, en revista *Historia Mexicana*, Volumen LX, Número 1, julio–septiembre 2010. num. 237, p. 37 – p. 8 y siguientes, respectivamente.

¹⁷ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginarias*, p. 84 y siguientes. Este estigma de pertenecer a la frontera, tras la gesta libertaria, se mantiene en las repúblicas que intentan entrar en la modernidad. Lo evidencian los discursos civilizadores pro–europeo de pensadores y políticos como Domingo Sarmiento o Juan Bautista Alberdi.

posee una tradición compartida¹⁸ –cosa que la América colonial nunca llegó a sentir siquiera durante buena parte del XIX–, el imaginario del relato independentista se afianza en la guerra para alcanzar un nuevo estadio que sería el realmente convocante: la nación como utopía cumplida, como promesa de surgimiento de una “comunidad de destino”¹⁹. La “nación” por la que se lucha, fantasmagoría, es la que vendrá, su proyecto. Antes, apenas existe de manera latente. No hay en las luchas patrias todavía tradición que convoque. La patria que moviliza emociones es una abstracción borrosa donde territorio, alianzas y esperanzas se confunden.

Las naciones americanas se fueron perfilando no centradas en lo étnico, lingüístico o cultural, sino desde una concepción política, enfocada en la sujeción a similares autoridades o leyes²⁰. A esto, se suma la noción de soberanía territorial. En Argentina implicó, tras la independencia, la larguísima guerra civil entre caudillos y metrópoli, entre federales y unitarios. La legitimación de la estructura estatal centralista fue uno de los frentes de lucha más importantes del criollismo porteño.

El enfrentamiento entre federales y unitarios fue definido con la llegada al poder del Juan Manuel de Rosas, federal –entre 1835 y 1852–, que con mano dura cerró el capítulo, paradójicamente consolidando una organización estatal que deja en Buenos Aires el poder político y económico. Nora Souto marca que los propulsores de la independencias veían el origen y fundamento de la nación como “pacto” –el contrato social de la ilustración– que en la región se tensionó al intentar resolver quiénes son sus asociados y cómo se organiza la estructura convocante.

Es ante esa relación de territorio y soberanía que la guerra se legitima como recurso para la consolidación de la nación. Si hacia el inicio del XIX, tras la ruptura con la corona, la lucha consistió en expulsar a los españoles y después para resolver el conflicto entre las regiones, la segunda mitad del milenio esta concentrada en la guerra de conquista de los territorios indígenas. Los relatos guerreros, hechos épica, legitiman la forma militar como forma de inclusión a la estructura nacional.

La historia como discurso, en el contexto del XIX, tuvo en cada país de la región la responsabilidad de legitimar un presente como resultante de un pasado trascendente.

¹⁸ Eric J. Hobsbawm analiza cómo operan la “invención” de tradiciones que –resignificando o directamente creando costumbres– operan como factor de cohesión de una comunidad en función de un pasado que les constituiría.

¹⁹ El término fue acuñado por Otto Bauer.

²⁰ Nora Souto en *Colección Educ.ar*, 28, producto multimedia del Ministerio de Educación para la conmemoración del bicentenario.

En Argentina, figuras como Bartolomé Mitre –que llegó a ser presidente en 1862– expresan esa intención de redactar una historia donde los “mitos de origen” legitimen un proceso político concreto²¹. Como señala Fernando J. Devoto, en su actividad como historiador²² Mitre quiso definir un pasado común donde la política centralista unitaria –línea a la que pertenecía, en oposición a la federal encabezada por Juan Manuel de Rosas– se plantea como necesidad y continuidad histórica natural, haciendo del pasado “nacional [...] instrumento de justificación de su presente y garantía de su futuro”²³. El legado y la versión de Mitre sobrevivirá un siglo después.

El impulso del Estado a la literatura patriótica es claro también en presidencias como las de Bernardino Rivadavia o Julio A. Roca²⁴, como señala Martínez Estrada.

Se evidencia así la conciencia del peso político del relato histórico en la constitución de un estado bajo el control de determinadas élites. Un relato del pasado que se arroga el carácter de real, que obliga a plegar a un presente y un futuro; ocultar quién y para qué lo escribe. A este imaginario narrativo –que es el que invade manuales de historia en escuelas, actos públicos, nombres de calles y plazas– lo ayuda a consolidarse el halo positivista que cubrió a las ciencias sociales en América Latina.

En este marco, el carácter en mucho investido de santidad de los héroes de la independencia –cercano y funcionando en el registro católico– hace figuras intocables dentro de la comunidad que arropan. Difícilmente Bolívar o San Martín serán ridiculizados. Esto funciona en la medida en que la “Patria” como entidad se asume más como un acto de fe –obligatorio dentro de la comunidad– que como una realidad.

Es significativo como ninguna de las grandes figuras del panteón nacional son protagonistas de los cuentos de Fontanarrosa. Aunque en muchos casos para legitimar el relato suele partir de una estrategia narrativa que apela a la verosimilitud, argumentando algún albur producto del cual los personajes sobre los que relata son desconocidos o han sido denigrados y borrados, parece que aún opera el tabú sobre los próceres entronizados.

²¹ Fernando J. Devoto, “Relatos históricos, pedagogías cívicas e identidad nacional: el caso argentino en la perspectiva de la primera mitad del siglo XX, en Javier Pérez Siller coord., *La identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s.f., p 37.

²² A más de escribir artículos, discursos y una serie de libros –como una historia de Manuel Belgrano o tres tomos de la vida de José de San Martín–, Mitre fundó y organizó múltiples instituciones y proyectos de investigación histórica.

²³ F.J.Devoto, “Relatos históricos...”, p. 38.

²⁴ Bernardino Rivadavia, presidente de las Provincias Unidas del Sur en 1826, fomentó, por encargo, la literatura nacional ditirámica. Julio Argentino Roca, fue presidente entre 1880 y en 1898, ejecutor de la Campaña del Desierto, que arrasó con los pueblos indígenas en la casi totalidad del país.

Pérez Vejo señala cómo “la historicidad o la creencia en el sentido histórico de las acciones humanas es consubstancial a la propia idea de nación, [...] les confiere un valor colectivo”²⁵, con el caso de los judíos creyéndose el pueblo elegido de Dios como ejemplo claro. A esto agrega Tovar Sambrano que “El sentimiento de pueblo elegido y la figuración de tierra sacra serán estimulados con frecuencia durante la Guerra de Independencia”²⁶.

El relato patrio requiere entonces de una buena porción de chauvinismo a la que las historias instituidas aportarán gran dotación de muestras. Fontanarrosa jugará con este recurso de tanto en tanto. En “Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi”²⁷ se refiere a una gloriosa victoria patriota alcanzada por ¡670 criollos contra 7000 realistas! Ejemplo de un tópico recurrente en buena parte de los relatos patrios: los victoriosos en condiciones inferioridad gracias a su arrojo y la nobleza de su causa. Los titanes vencedores blanden siempre una superioridad tanto guerrera como ética²⁸. En este relato tal es el arrojo en el combate de los patriotas que al enlazar seis cañones un sargento criollo se gana “el aplauso de los mismos enemigos”. Hombres de coraje como Itsaco Madreselva, postulado para la distinción “Carancho de Plata al Valor en Combate”, aunque solo alcance la mención de “Soldado Simpatía”.

Otra prueba de este chauvinismo son las letras de muchos himnos nacionales, casi siempre con Dios o el mundo detenido observando la cúspide de lo humano alcanzada por esta nación –la que sea– en su constitución como autónoma. Hasta hace pocos años, en prácticamente todos los países latinoamericanos se consideraba que “nuestro himno – del país que sea– es el mas hermoso del mundo... después de la Marsellesa”²⁹.

Una de las primeras funciones del relato patrio es el fijar una geografía que dé materialidad a la naciente comunidad imaginada. El relato de la epopeya patria va

²⁵ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional..*, p.120.

²⁶ Bernardo Tovar Zambrano, “Porque los muertos mandan...”, p.425.

²⁷ R.Fontanarrosa, *La mesa de los galanes*, pp. 207–217.

²⁸ Argentina tiene entre sus figuras histórico-ficcionales al Negro Falucho, soldado del Ejército de los Andes, que se hace fusilar al negarse a dejar de reverenciar la bandera patria, como Ecuador su Abdón Calderón, acribillado a etapas sin dejar caer el pabellón nacional al suelo en plena batalla.

²⁹ Significativamente, esta aseveración fue repetida por generaciones en casi todos los países de la región, desde México hasta Argentina, sin cuestionarse cuál fue el jurado de la selección, cómo fue organizado el concurso o cuales los criterios de la calificación. Dar a la Marsellesa el respetuoso primer puesto quizás responda a la reconocida influencia de las ideas promovidas por la revolución de 1879 en los próceres e ideólogos de las gestas independentistas, que hacen se defina la subordinación al “Himno insignia”. Impartida por los profesores escolares generación tras generación, la frase casi refiere a un mismo formato de este chauvinismo republicano.

marcando una geografía ajena, hecha de hitos, extraños nombres de localidades y lugares donde se realizaron las más importantes batallas o encuentros: Cancha Rayada, Posta de Yatasto, Vilcapugio, Rancagua, El Plumerillo, Las Piedras, son nombres del sitio argentino. Nombres que mecánicamente repiten generaciones de escolares, borrando todo sentido de los sugerentes nombres. Fontanarrosa explota la forma, y construirá en sus cuentos una geografía anómala que casi se confunde con la real. Los nombres se sucederán en diversos cuentos: Corralón de Tapias, Cofre del Agua, Pozo del Prode, Mojón del Cura, Laguna del Tala, Arenal del Soto, Llanuras del Opa, Los Timbales, Aguas Menores, Verijas Altas, Parpar del Pato, Melón del Pocho, son algunos; las localidades guaraníes cobran nombres como Piripipí Corá, ÑanManmangarí Ñam o Caaaagagauzú-Saá. La onomástica geográfica de las luchas fontanarrosianas no serán muy diferentes de la del discurso patrio oficial, aunque la obligada solemnidad que entraña la evocación de este último haya evitado reparar en sus nombres.

Fontanarrosa escribe desde lo que podríamos llamar una *común memoria histórica difusa*, un bagaje de conocimientos a menudo entremezclados que hacen del recuerdo histórico un empastado compendio general que frecuentemente no pide ser confirmado con precisión. Tiempos y lugares se confunden sin ninguna preocupación de exactitud pues, de alguna manera, la verdad parecería dada en el todo que la legitima. Hay en Fontanarrosa una desprolijidad cronológica, contextual que no procura pulir, pues apela a un “emborronamiento colectivo de la precisión” que se torna suficiente:

1824. En el independiente Virreinato del Río de la Plata –definición anacrónica, pues la emancipación política que termina con dicha entidad administrativa española data de 1821– al comandante Fausto Ramón Andino la naciente burocracia le demora actualizar la patente de corso que confiere la liberada nación: En “Comandante Andino: un objetivo inexplicable”³⁰ los tópicos del pasado se entrecruzan con el presente, dentro del relato absurdo. Pero a la vez se mezclan tiempos cronológicamente incompatibles – el Virreinato imposible de 1824 redirigiendo todos sus recursos para la construcción de la Zanja de Alsina, iniciada en 1876³¹ – el relato funciona no afincado es este desfasaje, sino en la narración de las aventuras de este corsario de la naciente república.

³⁰ R. Fontanarrosa, *Una lección de vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp.47–60.

³¹ Red de fosas que se construyó en el contexto del crecimiento de la frontera productiva, en el último tercio del XIX. La zanja de Alsina fue parte de la estrategia estatal para evitar el robo de ganado por parte

En estos relatos, la confusión de fechas no importa, como parecería no importar para la memoria pública que opera en una sociedad donde es suficiente el sentido general que estos relatos marcan. En Fontanarrosa parecería intencional el empaste de hechos, dándoles características sincrónicas. Historia de sucesos sin procesos, de fechas sin antecedentes, de actos heroicos puntuales, de sujetos específicos lejos de las multitudes que los acompañan. Todo comparte un mismo momento, el de conformación y asentamiento de la nación.

Dentro de la ambigüedad temporal, la figura de Domingo Faustino Sarmiento es un elemento recurrente en varios de estos relatos, presente más como contexto que como personaje. De cierta manera parecería que él encarna para la memoria común, desde el inicio de la etapa republicana, el tiempo, la voz autorizada, la conciencia del siglo antepasado. Su figura sirve para asentar el relato en una época, un amplio y apelotonado XIX.

Para Argentina, Sarmiento –fundamental en el desarrollo de la educación pública, presidente de la república también en su momento– fue una figura clave de la tendencia civilizatoria, conciencia modernizadora que vió en las letras parte de los requisitos para la construcción de una identidad, junto al fomento de la inmigración europea, el impulso a la destrucción de los caudillos gauchos o las campañas que exterminen a la población indígena. Señala Julio Ramos cómo en *Facundo* –su obra más difundida– la ausencia de documentación que precise datos o el no plegar a un tipo de disciplina que restrinja el discurso –literatura, sociología o historia– permiten una fluidez ensayística que obedece no solo a la urgencia de un discurso que busca incidir en la realidad³², sino que se torna “un dispositivo de otro tipo de autoridad intelectual, más capacitada para representar y resolver el desorden”. Para entonces, la autonomía de discursos que diferencia al científico del narrativo o del político aún no se ha consolidado³³.

Sarmiento es una figura que, en los cuentos de Fontanarrosa –no necesariamente en estos patrióticos– aparece como un elemento signante de la seriedad incólume o de la rígida educación formal en escuelas que obligan a los niños a asistir en los helados

de los malones indígenas dentro de la Campaña del Desierto que terminará por exterminar a la mayor parte de la población originaria del sur del continente

³² *Facundo* es escrito desde el exilio chileno de Sarmiento. El texto en buena medida es construido como un panfleto que argumentalmente ataca al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Domingo F. Sarmiento, *Facundo o Civilización y Barbarie (1845)*, Buenos Aires, Longseller, 2006.

³³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Cuarto propio, Callejón, 2003, p.45.

inviernos a la madrugada. Su sombra ceñuda es presentada enviando una carta a un personaje o emitiendo un edicto que incide en el relato –anacrónicamente o no–.

Esas mismas referencias imprecisas o erróneas de *Facundo* de alguna manera están presentes en los relatos de Fontanarrosa.

Es en esta ambigüedad que Fontanarrosa hace un constante juego entre la historia instituida y esa que va inventando con los relatos de sus próceres absurdos. Como recurso permanente en sus historias esta el introducir en segundo plano personajes históricos reales o sucesos conocidos, sin hacer distingo entre ellos y los ficticios. Este recurso aparenta –pues la farsa es obvia– apelar a hechos verdaderos para invocar una verosimilitud que se vuelve igualmente paródica. Terminan así teniendo el mismo carácter de realidad José de San Martín o la ficticia promesa de la independencia, “Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi”. En este aprovechamiento parasitario se evidencia la realmente frágil distinción, la incluso posible indiferenciación, entre el relato histórico y el literario.

Es el mismo Fontanarrosa, dentro de un relato supuestamente ensayístico, “Horacio Bifontel – Historia de un Historiador”³⁴, quien desde un juego intertextual con los “cuentos históricos” que hasta entonces había escrito, el que marca ciertas pautas de esta línea, así como incluso algunos recursos de su propia escritura.

Presentado como una reflexión sobre la obra de historiador Horacio Bifontel³⁵ – autor “real” de los relatos sobre la gesta patria, que el narrador habría firmado cual testafierro debido a que el investigador prefería el anonimato tras un oscuro caso de denuncia sexual– el relato explicita algunas de las “reflexiones” de Bifontel sobre su obra. Resalta así cómo logró hacer de su pésima memoria, aparentemente contradictoria en un historiador, una virtud:

“Tampoco el público tiene memoria —solía afirmar en rueda de amigos—. Es más, se dice que los argentinos somos un pueblo que olvida fácilmente. Y éste es un detalle que se debe explotar. ¿Quién se acuerda de las fechas? ¿Sabe alguien acaso si Juan Antonio Lavalleja era contemporáneo del Chacho Peñaloza? ¿O de Bernardo O'Higgins?” Y es cierto. Hubo guerras civiles, luchas intestinas, combates fratricidas,

³⁴ R. Fontanarrosa, *Los trenes matan a los autos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997, pp.179–188

³⁵ Cuyo nombre surge de una igualmente absurda anécdota: Cuando cierta revista se hundía e imprimió un último número, publicó una entrevista al rosarino hecha tiempo atrás. Estaba llena de errores de transcripción. “Me encuentro diciendo que mi trabajo había sido muy influenciado por Horacio Bifontel” cuenta Fontanarrosa. Le tomó rato deducir que el nombre surgió de la mezcla de *Hora Cero* y *Frontera*, dos revistas de historietas. Como Bifontel, firmará varios artículos en revistas humorísticas, en su carácter de “ignoto historiador del pasado”. Juan José Panno, “Obras maestras del error”, Buenos Aires, ediciones Colihue, 1998, p-223, versión digital en <http://books.google.es/books?hl=es&id=GNcKpQK8bnAC&q=Fontanarrosa#v=snippet&q=Fontanarrosa&f=false>

sordas controversias a lo largo y a lo ancho de nuestro país y en países limítrofes. ¿Podría jurar alguien que no existieron el sargento Manuel Olazábal, Olarán Ollarte, Saturnino Rancún, Perico Curti, el capitán Julio Entusiasmo Fervientes [...]”³⁶.

Es desde esta postura como va escribiendo Bofintel su *Histórica*, paradójicamente producto de un supuesto revisionismo crítico que busca “la verdad histórica”. Por ella llegará a ser perseguido al probar que el nombre de una localidad no surge de un soldado de la Campaña del Desierto sino el de una compañía de buses. Aquí la explicación contextual no solo se obvia, sino que no tiene importancia. El narrador, en el ensayo sobre Bofintel, ensalza una obra que es “subyugante y abunda [...] en ese concepto de atemporalidad que le es tan caro, en esa cosa de ambigüedad cronológica que le resulta tan cómoda”. El historiador fontanarrosiano no requiere pasado para hacer historia. Encausarse en el “ethos patriótico” y reproducirlo es suficiente.

Con Bofintel como álter ego, en este relato Fontanarrosa se refiere a los disparadores que tuvo para algunos de estos cuentos. Se los achaca a Bifontel no como falta de rigurosidad sino como potencialidad de un historiador tan preclaro que “le bastaba la mínima audición de un long-play, una grabación comercial, para hilvanar una historia íntegra de abnegación y heroísmo”.

Para la tradicional Memoria Histórica Oficial –y, como parecería marcar el camino de Bifontel, también para cierto revisionismo histórico– las luchas de independencia se constituyen como causa ontológica, signada ya desde la inicio de los tiempos. Los próceres devienen seres iluminados que intuyen y siguen la verdad velada hasta entonces. Autónomamente de los sucesos que una reflexión histórica podría explicar³⁷, la conciencia histórica instituida se constituye como certezas inmutables, atemporales como la misma noción de patria. Los valores y principios de la actual república parecería siempre existieron en la conciencia patria.

El “Gral. Robustiano del Castillo: un soldado de la democracia”³⁸, en 1811 está ya tan convencido de la noble “causa de la democracia” que antes de resolver un ataque al enemigo organiza una asamblea general y consulta la opinión de la tropa. Tras largas disertaciones, convoca a una votación donde gana abrumadoramente el “no” que trunca un combate clave para la victoria de los patriotas.

³⁶ R.Fontanarrosa, *Los trenes...*, p.183.

³⁷ Como el complejo pero exitoso proceso de conformación de un consenso de diferenciación entre un “nosotros” americano opuesto a “España” durante las luchas independentista. Julio Ramos, *Desencuentros...*, p.5.

³⁸ R.Fontanarrosa, *Te digo más...*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001, pp. 233–244.

Los Sarmientos, San Martines o Rosas que aparecen como personajes de reparto, casi siempre en la distancia, normalmente están incurriendo en acciones igualmente ficticias, por lo que también pierden su rango de seres reales.

Reflexionando sobre la conformación del relato nacional, Martínez Estrada cuestionaba cómo el entronizamiento deformaba y llevaba al inevitable desconocimiento real de las figuras históricas por parte de la literatura patriótica. Aunque de tanto en tanto los cuentos que analizamos se apoyan en hechos conocidos, no raras veces, tomando las palabras del estudio sobre Bofintel, se construyen “narraciones donde uno no sabe de qué guerra se trata, ni quiénes combaten en ella, ni en qué país se desarrolla”. Basta saber que hubo independencia y guerras intestinas que terminaron produciendo esta nación.

PRÓCERES, SANTOS CON ADJETIVOS

Monsiváis marca al “heroísmo”, concebido desde retóricas oficiantes de este santoral moderno y laico, como la mezcla de “el patriotismo, el temple de espíritu y el arrojo sin límites”³⁹. Tras el héroe, una masa amorfa lo sigue o abandona. En mucho, precisa el mexicano, no se ha abandonado la perspectiva de Thomas Carlyle, que reducía la historia universal a la de los Grandes Hombres que la hicieron⁴⁰. En un estudio preliminar al libro del inglés, Jorge Luis Borges advertía cómo, para Carlyle, los héroes se marcan como “intratables semidioses que rigen [...] a una humanidad subalterna”⁴¹, legitimando lo que en última instancia desencadenará en el fascismo. Monsiváis agrega a estos tópicos el carácter romántico que se les atribuye durante su configuración en el XIX: entes modernos, libres, autónomos y justicieros.

Y para el relato de la Historia Instituida, contemporáneamente todavía el devenir de los países sigue reduciéndose al de unos cuantos hombres a los que se considera no solo padres, sino figuras modélicas de la patria. La crisis de lo meta-relatos que anuncia el imaginario pretendidamente posmoderno no logra borrar completamente este modelo.

Los relatos de Fontanarrosa también se construyen desde ese modelo, pues su figura paródica sigue el tipo de sensibilidad colectiva que reconoce, por repetido, el código cuestionado. Serán historias que hacen de una gesta la historia de un sujeto. La tropa es apenas masa, en el mejor y la mayoría de los casos fiel seguidora del prócer,

³⁹ C.Monsiváis, *Aires de Familia*, p. 82.

⁴⁰ Thomas Carlyle, *De los héroes. Hombres representativos*, (1841), Buenos Aires, W.M. Jackson, 1952.

⁴¹ Jorge Luis Borges, “Estudio preliminar”, en Carlyle y Emerson, *De los Héroes & Hombres representativos*, p XIII

reconociéndole su autoridad como guía. Estos próceres se complementan muchas veces con un asistente personal que lo acompaña, apoya y, llegado el caso, lo salva del entrevero o carga con su cadáver. Prócer, asistente y tropa (en la que puede o no particularizarse algún sujeto) tiende a ser el esquema. Una pista en la “reseña de la obra” de Bifontel marca cierta perspectiva de esta reconstrucción histórica: indagado el historiador sobre si ha recorrido una zona que describe con gran detalle en “La carga de Membrillares”⁴², este responde que “simplemente escuché `Romance a la muerte de Juan Lavalle`, el disco con los textos de Ernesto Sábato, que me inspiró el relato”⁴³. El relato sabatiano gira en torno al luchador de la independencia derrotado, errante con su tropa y perseguido por sus enemigos. Lo acompaña todo un regimiento, intuyendo su destino fatal, manteniéndose fiel, pero será solo la de Juan Lavalle la historia. El capitán del relato de Fontanarrosa dirigirá una igualmente vencida tropa. “Sabe que los está conduciendo a la muerte, pero a algún lugar debe conducirlos”. Cómo extras de una gran producción cinematográfica, la soldadesca –la base de todo proceso militar– está invisibilizada⁴⁴.

Para la memoria conmemorativa, los próceres siguen encarnando lo mejor de la patria, inalcanzables en su figura unívoca, inemulables, pero a la vez modelos que se pretende deben guiar el espíritu social. Arquetipos éticos a copiar. Los rituales que los evocan y enaltecen siguen presentándose como si pudieran influir drásticamente en el carácter de quienes los viven⁴⁵.

En el cuento “Un día de la bandera”⁴⁶ la esperada conciencia patria de los contemporáneos herederos es exacerbada sin salir del cuadro de costumbres. Un hombre relata un lejano día de la bandera de su infancia, acto patrio que marcó su vida. Invierno crudo junto al río y “El Monumento”. Los valores patrios exaltan a ese niño que fue. No comprende cómo sus compañeros no sienten “la grandeza que significaba un homenaje a la bandera patria!”. Niños ateridos de frío pero obligados a estar sin abrigo sobre el guardapolvo blanco. Este crío aplaude. “¿O habría acaso granaderos que cubrieran sus

⁴² R.Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1982, pp 79–84... Este fue el primer cuento del autor referido al tiempo patrio.

⁴³ “Romance a la muerte de Juan Lavalle”, producido en 1965, musicalizado por el folclorista Eduardo Falú y con Mercedes Sosa como una de las voces cantoras, fue una adaptación del mismo Sábato, “en tono de prosa épico-lírica” y ciertos pasajes cantados, de parte de su novela *Sobre Héroes y tumbas*.

⁴⁴ Escribía en un poema Bertolt Brecht: “Una victoria en cada página. / ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria? / Un gran hombre cada diez años / ¿Quién pagaba los gastos?”.

⁴⁵ Martínez Estrada insiste en cómo el cantar libertario, mecánicamente proferido, nunca fue creído ni por quienes lo redactaron ni por quienes lo repiten y reproducen. E.Martínez Estrada, “La literatura y la formación de una conciencia nacional”

⁴⁶ R.Fontanarrosa, *Una lección de vida*, pp. 316–325.

brillantes uniformes con sacones de fieltro?”. El frío duele, pero “Belgrano también debió haber sufrido aquellos fríos [...]Y Belgrano era un hombre de salud quebradiza [...] que bien podía haber esgrimido estas razones para faltar a la cita estipulada frente al mástil”⁴⁷. Este niño que estoico resiste, desprecia en sus compañeros la “actitud mezquina”. De haberla tenido el prócer, “no tendríamos ni bandera”. Para resistir el frío, su hermano le ofrece aguardiente de una petaca. Se niega. “En mi compromiso con la insignia patria, consideraba la ayuda artificial del aguardiente como una trampa indigna”. Los acontecimientos siguen su curso. El acto ha forjado a estos futuros hombres. El hermano terminará como alcohólico. Él, portero de la base polar argentina en la “abnegada Antártida”.

El prócer/patriota/héroe decimonónico cumple con el modelo del criollo puro: hombre, blanco, acomodado económicamente; de cierta manera, aún conexión con la civilización europea que no deja de ser convocada como necesaria para salir del atraso y la barbarie en que el ancla de los pueblos originarios ata a América. Sarmiento y su ideario civilizatorio rondan.

En este marco, al “prócer medio”, prototípico, lo cubren ítems como los de patriotismo, temple y arrojo que marcaba Monsiváis. Y se podrían seguir sumando elementos como seguridad total ante la causa o abandono de la vida personal ante el proyecto colectivo.

Así, nuestros héroes se llenarán de adjetivos con la misma facilidad que medallas.

El “Coronel Gregorio Hilarión Martínez de Moya” así será

severo más no acérrimo, justo por convicción, sabio en la medida exacta, hirsuto más no desaseado, austero sin desbarrancarse en el egoísmo, ecuaníme en grado sumo, parsimonioso cuando las circunstancias así lo exigían [...] Sutil sin ser hermético, prítaneo por momentos, elegante si afectación [...] Intrépido mas no alocado, altivo sin petulancias, confiado sin pecar de indolencia, audaz en la acción, mesurado en las comidas, inflexible más no impiadoso [...]”⁴⁸

El relato sobre Martínez evidencia una retórica apologética vacía, que puede divorciar sin problemas la forma del contenido que relata. Todo el cuento cubre de loas a un personaje que no hace nada más que acumular vergonzosas derrotas, fracasos y heridas. El narrador desecha el significado de lo que cuenta, sin reparar en la

⁴⁷ Manuel Belgrano, abogado que participó desde la revolución de mayo en el primer cabildo abierto hasta la lucha militar contra los españoles en la frontera norte, creó el estandarte nacional. General en Jefe del Ejército del Norte, vencido entregó el mando de las tropas a José de San Martín.

⁴⁸ R.Fontanarrosa, *El mayor de mis defectos*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1990, p. 65.

contradicción. Parece que la apología en ese tiempo loable se ha impuesto cegando lo que se cuenta.

Vasallo del deber, constituía un hombre de guerra á toda prueba, modelado por el instinto, y por la larga experiencia de su guerrera y azarosa vida; porque los libros de los grandes maestros donde no sabia estudiar, no le enseñaron nada. Muy difícilmente hubiera sido un general en el verdadero sentido de la palabra, en cambio era uno de esos grandiosos elementos sin los cuales un general no podría ganar una batalla.

Quien narra lo anterior no es Fontanarrosa, sino seriamente el Coronel José Ignacio Garmendia, en un libro publicado en 1889, *La cartera de un soldado*⁴⁹. Declaraciones de Bifontel lo señalan como la inspiración del relato sobre Martínez de Moya. El de Garmendia, aunque recargado, es un modelo que hasta ahora no ha llegado a desaparecer del todo⁵⁰.

Es en la misma línea que en “La carga de membrillares” un Capitán Julio Entusiasmo Fervientes, contando con la “ventaja de la sorpresa”, se enfrenta solo a 523 realistas, o el corsario argentino de “Comandante Andino: un objetivo inexplicable” deriva sin sentido por los mares del mundo, siempre a punto de morir, pero guardando “en su pecho patrio la más preciada de las cualidades del criollo: la virtud de la improvisación, la picardía, la inventiva argentina que luego daría a nuestra patria el reconocimiento mundial⁵¹”. En el relato, serán la torpeza del marinero, y el deseo de huir de una esposa insoportable, los que explican la deriva.

Para Martínez Estrada la retórica patriótica – “nacional y no argentina” en tanto se perfila por fuera de la realidad histórica concreta y se apoya en un imaginario impuesto artificialmente– es la que signó la casi totalidad de la literatura argentina hasta inicios

⁴⁹ José Ignacio Garmendia, *La cartera de un soldado*, Buenos Aires, Casa editora, imprenta, litografía y encuadernación de J. Peuser, 1889, versión digital en <http://www.archive.org/details/3464758>.

⁵⁰ En 2010, conmemorando en Bicentenario de la Revolución de Mayo –que generó inmensos festejos encabezados por el gobierno– se estrenaron dos grandes producciones cinematográficas sobre las luchas independentistas: *Revolución*, dirigida por Leandro Ipiña, sobre el Cruce de los Andes llevado adelante por San Martín –nuevamente la historia de un hombre inmenso con de tropa anónima de fondo– y *Belgrado. La película*, de Sebastián Pivotto. En ambas historias, aunque marcados por algunos toques de “debilidad humana” –mínimos y los suficientes para presentarlos más grandes– ambos próceres siguen siendo monolíticos prohombres sin fisuras. Más allá de los hechos históricos concretos, el relato histórico instituido, conmemorativo, aún en tiempos de tan vendida posmodernidad, sigue obedeciendo al mismo esquema. Aunque 2010 conmemoraba el bicentenario del Cabildo Abierto que, opuesto a las invasiones napoleónicas se formó en Buenos Aires, estas películas –que creemos representan una comprensión difundida en el entramado social, con cine como un medio importante en la construcción y reflejo de las sensibilidades en funcionamiento– se refieren a la luchas armadas contra España, la parte “clara” de la historia.

⁵¹ R.Fontanarrosa, “Comandante Andino: un objetivo inexplicable”, en *Una lección de vida*, p.50. El personaje del cuento se basa en la vida de Hipólito Bouchard, corsario de las Provincias Unidas del Río de la Plata que en 1817 recibió patente de corso y recorrió el mundo, llegando a tomar y hacer ondear por días la bandera argentina en California, o persiguiendo barcos negreros en África.

del siglo XX. Esta “acuña a la Patria con la imagen del Estado, a la República con la de la Nación y al Pueblo con la ciudadanía”⁵², produciendo un catecismo grandilocuente que será recitado sin creer profundamente en él, “sin sentimiento de solidaridad por debajo”. Para Martínez es esta literatura la que hace ajenos a los próceres reales, ocultos bajo los bustos.

Decíamos que las “narraciones históricas” de Fontanarrosa evidencian como para los imaginarios colectivos asentados el tiempo histórico representativo de la fundación de la nación a la etapa militar que va desde las luchas contra las fuerzas españolas hasta el cierre de los combates intestinos de la guerra civil. Así mismo, que estos relatos perfilan un estereotipo de prócer signado por el heroísmo.

Se perfilan aquí dos movimientos del camino del prócer, dos momentos, casi requisitos, también presentes en las historias de buen parte de los prohombres americanos: gloria y caída.

Como cabecillas de los triunfos militares o políticos que llegan a constituir las naciones –aunque sea momentáneos–, los próceres se constituyen inicialmente en la imagen del guerrero vencedor. De no serlo, sus nombres no hubieran llegado a ser conocidos siquiera. Es inevitable la figura del vencedor que abre el camino de la añorada libertad. Los personajes en Fontanarrosa confirman el esquema por oposición paródica. El efecto humorístico en mucho funciona en tanto contraste al modelo conocido.

Pero un segundo momento del prócer está en su caída, que es en mucho la que los entroniza en el futuro. Marca Carlos Monsiváis que este “con frecuencia es sacralizado por el derramamiento de su sangre. La tragedia en que se sumerge lo humaniza y, al mismo tiempo, lo diviniza. Es como todos porque sufre y muere; es absolutamente único porque sufre y muere por los demás”. Siguiendo el modelo católico, terminan siendo “versiones a escala del proceso de Cristo y esperanzas sólidas en la resurrección del pueblo”⁵³

En los relatos de los próceres fontanarrosianos también encontramos un final de desabarranque que, no casualmente es el destino común de los históricos próceres americanos, Bolívar y Sucre, San Martín y Belgrano. La imagen de “El General

⁵² “Ser argentino es un orgullo, de cualquier manera que se lo sea. No importa qué se quiere, cómo se vive, a que se aspira: basta gritar ¡Viva la Patria! En los días de fiesta”. E. Martínez Estrada, “La literatura y la formación...” p. 26.

⁵³ Monsiváis, *Aires de familia*, pp. 82–83.

Romero”⁵⁴, caudillo olvidado, apergaminado y envejecido en el patio de su casa⁵⁵, mucho se acerca al Bolívar agónico o al viejo San Martín exiliado en Francia. Fontanarrosa apela a la caída en desgracia de sus personajes como la razón del “injusto olvido”, juego de verosimilitud que justifica el relato como intención de redimirlos y reclamar para ellos un puesto en la historia oficial, una historia tan caprichosamente construida –tácitamente afirman estos cuentos–, que apenas un gesto abre o cierra el ingreso a ella.

Abandonados, olvidados, traicionados, también terminaron las principales figuras históricas de la etapa independentista. Siguiendo a Monsiváis, en la trama histórica oficial⁵⁶ la caída final parece consolidar, similar a los relatos clásicos, el carácter épico del devenir de los próceres. Ninguno de ellos siguió siendo líder de los procesos que desencadenó. En nuestras nacientes repúblicas esto es común denominador más que recurso narrativo. Las luchas de facciones por el poder tras la independencia, la ausencia de una estructura estatal sólida o de un proyecto político–ideológico realmente compartido fueron algunas de las causas por las que por décadas se mantuvieron a la deriva las nacientes naciones. Los héroes precursores no podían ser ajenos.

Pero los relatos oficiales no solo no procuran quitarle significación a la caída de los héroes, sino que la recalcan. La narración histórica conmemorativa insiste en esa últimatraición y abandono, en ese desagrado final, imperdonable.

Dos motivos podríamos aventurar sobre esta funcionalización en el relato histórico. Dentro de discursos casi siempre emanados desde espacios de poder instituidos, la caída justificaría el porqué esa fundación gloriosa, de ideas tan preclaras, no desencadenó en un presente justo y promisorio. Por otro lado, los contemporáneos pergeñados de discursos laudatorios, al presentarse como abanderados de los ideales olvidados –ritual que puede repetirse de líder en líder, sea de la línea política que sea, tomados los próceres siempre antecesores de su propia tendencia– se muestran como recuperadores de las traicionadas consignas primigenias, por sobre otras épocas que las abandonaron⁵⁷. “Los hijos glorificando a los padres de la patria se glorifican a sí mismos”⁵⁸.

⁵⁴ R.Fontanarrosa, “El General Romero”, en *Uno nunca sabe*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993, pp 7–16.

⁵⁵ Muy cercano a un anciano Aureliano Buendía, de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez.

⁵⁶ Recordemos el planteamiento de Hayden White de lo histórico como una forma de narración inventada

⁵⁷ El 20 de septiembre de 2011 se lanzó en Buenos Aires el libro *Señales del Bicentenario: el mandato de la historia*, selecciones de discursos realizados por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner durante el 2010, año donde fueron apoteósicas las celebraciones del bicentenario argentino.

“El General Romero”, héroe de mil batallas a lo largo y ancho del continente, amante de mil mujeres, caudillo marcado para morir en la lucha como todos los caudillos –como Facundo Quiroga o el Chacho Peñaloza– se marchita ante el abandono y el olvido de sus enemigos. Cuando cerca de 200 hombres llegan al rancho el anciano parece revivir, “Vienen a terminar con la leyenda y a ponerlo en la historia grande de los americanos”, tiembla. “¿Es usted el General Romero?”, le preguntan. “¡Soy el General Romero! –vibra el Viejo–. ¡Si me buscan a mi, ya me encontraron!”. Tensión. Silencio. “¡Tata!”... “¡Somos los hijos que usted tuvo por todos los rincones de la América, que hoy venimos a celebrar su cumpleaños!”. El padre, si no de la patria, de muchos de sus hijos, ha sido olvidado por ella. Patriarca sin gloria, convoca más por la sangre que por la gesta.

El pasado cuestionado

Escritos años antes, los cuentos con temáticas patrias de Fontanarrosa no fueron motivados por la efervescente reactualización de la epopeya independentista que se dio alrededor de las conmemoraciones de los bicentenarios de “gritos de la independencia”.

Como señalábamos antes, Fontanarrosa en su obra toma buena parte de los tópicos más presentes en la conformación de los sentidos sociales, y las figuras históricas entronizadas parecerían inevitables presencias.

El rosarino escribe sus cuentos entre 1985 y 2005. Sus libros son publicados con una frecuencia casi regular de cada dos años. Más que una modificación de la comprensión sobre el pasado, la evolución de los textos apenas evidencian un cambio en el estilo y perspectiva del autor. En su obra global, Fontanarrosa tiende lentamente a abandonar lo paródico en la búsqueda de una voz más cercana a un costumbrismo contemporáneo, el del bar o la cancha. El acento se inclina al absurdo, pero casi como una primera capa sobre la que se apoya su reflexión sobre el carácter de los sujetos comunes.

Significativamente, sin embargo mantiene el acento paródico ante la temática patriótica. Esta insistencia parecería resultado del cuestionamiento a un modelo anacrónico que ha dejado de ser pertinente en una sociedad que se cuestiona. Anquilosados en monumentos o libros de texto escolar, el relato institucionalizado no

<http://www.elargentino.com/nota-158737-Se-presento-un-libro-con-los-mejores-discursos-de-Cristi-na.html>

⁵⁸ B. Tovar Zambrano, “Porque los muertos...”, p. 432.

llega a modificarse drásticamente, y su inmutabilidad se torna tema de escarnio. Fontanarrosa escribe desde la distancia, en una época donde el carácter unidimensional de las figuras fundantes es reconocido como artificial.

Estos cuentos parecen reaccionar también a lo que desde fines de los años setenta comenzó a desarrollarse con fuerza en Argentina: el auge de novela histórica. Esta llegará a ser una de las narrativas más dominantes de la última época. Desmitificar pasajes instituidos o poner en evidencia otros olvidados son las líneas de un revisionismo que se propone rupturante, como marca María Cristina Pons⁵⁹. *Los dueños de la tierra*, de David Viñas⁶⁰, es uno de los precursores de una corriente que llegará a contemporáneos autores de gran venta, como Tomás Eloy Martínez –*La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995), o Andrés Rivera –*La revolución es un sueño eterno* (1987), *El manco Paz* (2003)–.

Esta corriente, con la historia hecho tema de moda, es la que aprovecha Fontanarrosa para fijar sus cuentos. Sus personajes serán casi todos rescatados de un injusto olvido que el relato promete resarcir. Muchos serán los cuentos que jueguen con una Historia Instituida donde el azar o el capricho son elementos preponderantes en la indebida fijación del pasado. Es por ello que, en algunos de estos relatos, un hecho fortuito basta para ser la causa del olvido de los prohombres. El Coronel Martínez de Moya, agónico en medio del combate, rodeado de sus hombres, olvida las celebres últimas palabras ensayadas el día anterior. El Cadete Alzamendi, ganador de batallas imposibles, futura promesa de las fuerzas patriotas, a punto de ser declarado comandante del Ejército de los Andes, cae en desgracia. Triunfador de un combate clave, su gloria se confunde cuando, apurado por informar y de paso anotarse un éxito musical, un trovador cronista cante al pueblo acosado con las tropas realistas “Ay cielo, cielito, cielo / cielo del sargento Algota / donde florece la gloria / y despunta la derrota”. Al no ocurrírsele otra palabra que rime con el nombre del sargento que acompaña a Alzamendi, el mal rimador de cielitos⁶¹ provocando el pánico, la desbandada y el incendio del pueblo.

⁵⁹ María Cristina Pons, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina Vol. II La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, 247.

⁶⁰ David Viñas, *Los dueños de la tierra*, 1959, sobre las matanzas de campesinos organizados en la Patagonia.

⁶¹ Los “cielitos” eran composiciones en verso, aptas para ser cantadas que inauguran la poesía gauchesca a inicios del siglo XIX. Hidalgo, uruguayo, es el precursor componiendo varios contra los españoles que

Estos relatos juegan a descubrir en un acto, en un hecho particularizable, el porqué de la caída y el olvido. Evidencian así un rasgo característico de la Historia Instituida de la etapa independentista: el devenir de un pueblo reducido a la concatenación de hechos particulares, vinculados por una trascendente causa final. Aparte queda el complejo contexto que los genera e influye.

Común en el modernizador siglo XIX que intentaba entonces aportar a la consolidación de una identidad nacional, para Pons el resurgimiento de la ficción histórica responde entre otras causas a la incertidumbre que generó el fracaso de los movimientos revolucionarios de izquierda, el ascenso de dictaduras represivas o las nuevas tendencias a cuestionar los macrorelatos de la modernidad⁶². Perdidos paradigmas y certezas, la historia también se cubre de incertidumbres y descreimientos como relato aglutinante. Pero –y esto torna básico– marca Noé Jitrik citado por Pons, el sujeto social difícilmente renuncia a “buscar una identidad” que le de pertenencia y localización.

Pero el hurgar en el pasado histórico –que implica ubicarse en relación a él, en tanto su producto– significa, involuntaria o no, una “réplica al escepticismo posmoderno”; la búsqueda estaría signada por un reubicar y reubicarse ante la historia. Buscar en ella categorías interpretativas, verla como fundamento inevitable, equilibrar lo histórico con lo simbólico, son tendencias que encuentra Pons en estos relatos.

En el caso argentino, la necesidad de un relato histórico aglutinante ya desde el XIX fue sentida como urgencia, y con mayor intensidad a inicios del XX. Cómo señala Fernando Devoto, las diversas oleadas migratorias, principalmente europeas, exigieron hacer de la historia elemento vital para “galvanizar la conciencia nacional” en un pueblo hecho de inmigrantes⁶³. Podríamos pensar que se hacía necesario diseñar un relato entendible para todos, abarcador y aglutinante, con figuras unívocas que apelan a ganar un territorio como espacio de libertad. Otra vez, *la comunidad de destino* como *comunidad imaginada* se sobrepondría a la *comunidad tradicional* instituida.

se hicieron famosos, repetidos por la tropa en armas o el pueblo, llegando a ser verdaderos éxitos de difusión repetidos de boca en boca. Desarrollaremos el punto en el apartado sobre poesía gauchesca, en el próximo capítulo.

⁶² Pons señala que en oposición a la profusa experimentación formal que impulsó el Boom Literario en la década anterior, el interés por dar nuevamente prioridad a la narración de sucesos sería otros de los tantos factores de este auge de la novela histórica, que encuentra en el pasado una amplia veta.

⁶³ Fernando J. Devoto, “Relatos históricos...” p. 47.

La nueva narrativa histórica, marca Pons, tiende más a la indagación que a la afirmación simplificante y maniquea que buscó “construir artificiosamente un «espíritu nacional»”. Aunque con ciertos esquemas similares a la novela histórica decimonónica –como búsqueda de definición de una identidad en un momento confuso– la ficción contemporánea se diferenciaría en que el presente no se plantea como un paso superador, sino como “amasijo de proyectos inconclusos, de promesas incumplidas y de un proyecto de modernización que derivó en una historia de dictaduras, exterminio, dependencia y dominación”⁶⁴. A la vez, la narración del XIX excluía siempre las otredades –mujeres, indígenas, negros,...– que la contemporánea recupera.

Pero, valga insistir, el gesto revisionista –por más radicalmente rupturante que se presente– parecería afirmar la necesidad de un relato histórico constituyente: probar el fracaso de las promesas, la tergiversación de los hechos, incluso encontrar un “nuevo pasado” drásticamente opuesto al instituido, constituirá un presente común. Junto a la voluntad desmitificadora de estas narrativas, que buscan socavar una retórica hegemónica apelando desde un presente que se asume resultado –aunque este sea errado o fallido ante las promesas construidas–, se reconoce una relación que el imaginario posmoderno no aceptaría. En ese pasado que se espulga, inevitablemente parece buscarse algo que emparente y explique este presente común.

Aunque los relatos de Fontanarrosa intervienen más sobre la historia tradicionalmente institucionalizada –la que el sujeto medio conoce y, sobre todo, en la que está formado–, esta tendencia revisionista marcará muchas de las tramas. Estará en la línea que apuesta a sondear los pasajes olvidados más que en desacralización los conocidos. Los prohombres reconocidos tendrán aquí apenas el carácter de contexto.

Los ejercicios de “humanización del héroe” serán asimismo parodiados. Se señala así cómo esa lectura que pretende acercar prohombre a realidad, es capaz de engegucarse incluso sobre las mismas miserias del personaje, alienado aún en su aceptación del carácter del personaje.

En “General Severiano Ascasubi. Un retrato real”⁶⁵ la narración remarca el choque entre los referentes simbólicos y estas prácticas desmitificadoras. El narrador, historiador revisionista, arrancará reclamando cómo “los argentinos preferimos una versión distante e inodora de nuestros prohombres, como si éstos hubiesen sido criaturas

⁶⁴ Pons, “El secreto de la historia...”, p. 112.

⁶⁵ R.Fontanarrosa, *Usted no me lo va a creer*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2003, pp 171–180.

celestiales alejadas de todo mal y tentación [...] ¡Cuánto más se valorizaría el heroísmo de nuestros próceres si le enseñáramos a los niños [...]

La primera entrada será de la minuciosidad extrema. Este investigador probará con su trabajo “Ismael Calzada, patricio de dudosa cuna” cómo el que era un reconocido prohombre de la patria no era hijo de jurista sino del negro Falucho⁶⁶ y una panadera judeo masónica. El estudio llega a descubrir el apodo con que cariñosamente el hombre llamaba a su hijo, “Carancanfún”⁶⁷. Investigación de tal escrupolosidad que incluye “un informe fidedigno de su médico personal, el proctólogo Ezequiel Aguirre”.

Pero el gran trabajo de este investigador fontanarrosiano será el relato de la historia de General Severiano Ascasubi que pretende humanizar su figura. Lo que vendrá será un seguidilla de hechos, siempre justificados por el carácter de humana debilidad, cómo el perder todo el dinero para el pertrecho la tropa –duramente conseguido por el presidente Rivadavia a punta de kermés y remates–, pues “Ascásubi había sucumbido, una vez más, a la tentación del juego”. Intentos de soborno al enemigo para alejarlo, orgías a la víspera del combate, entrega de subalternos al rival... Así como en Coronel Martínez de Moya la adjetival retórica patriótica llena de loas al guerrero incompetente, aquí el ejercicio humanizante –insistiendo en cómo “no puede juzgarse livianamente al general [...]”– será incapaz de ver la llana miseria.

Incluso en este tipo de relatos desacralizadores, Fontanarrosa optará por no usar como personajes centrales a figuras reconocidas. Apenas indirectas referencias, como en el relato sobre el cadete Alzamendi donde la realmente proverbial falta de apoyo económico de Buenos Aires a la campaña de San Martín, quien preparaba en la provincia de Mendoza sus tropas para el Cruce de los Andes⁶⁸, se explicaría no por los mezquinos intereses de los grupos de poder porteños –lo que en verdad ocurrió–, sino por las dudas que despertaban sus “ensayos” del cruce de la cordillero, como cuando llega a perderse un batallón entero en el Laberinto de Los Cocos⁶⁹.

⁶⁶ Mítico personaje del santoral patrio más maniqueo, que habría muerto fusilado por empecinadamente negarse a rendir culto a la bandera española cuando soldados patriotas del Ejército de los Andes, en el Callao, Perú, se sublevaron por las pésimas condiciones en que se encontraban

⁶⁷ De paso “explicando” así el significado de una palabra que los estudiosos del tango no saben si se refiere al nombre de un danzante que triunfó en París bailando con una bandera, o el primer acorde del tango

⁶⁸ Travesía de tintes épicos, que cruzando la inmensa cadena montañosa iniciaría la gesta libertaria en Chile y Perú.

⁶⁹ “El Laberinto de los Cocos”, atracción turística real en un parque recreativo en Córdoba, es un laberinto hecho de arbustos bajos.

Pero en última instancia los próceres, los oficialmente verdaderos, siguen dentro de marcos sociales de la memoria institucional siendo intocables.

Los otros, subalternos, ausentes

Los indios, las mujeres, los negros, cualquier segmento social ajeno a las instancias hegemónicas, están prácticamente ausentes de los relatos patrios de la historia instituida, y esto se evidencia en su poca presencia en los cuentos paródicos que al respecto realiza Fontanarrosa. Parodia de lo afirmado en la conciencia social, casi todos los personajes son hombres, blancos y líderes.

Como marca Benedict Anderson, aunque decisivos para la independencia, los grupos criollo de poder temen a las “clases bajas” y su potencia destructiva, con el fresco ejemplo de la rebelión de Tupac Amaru II. No es casual que en ciertos momentos de la lucha independentista esclavos e indios apoyen a la corona ante la conciencia del desamparo en que quedarían sin un control externo⁷⁰. Las estructuras sociales coloniales, las relaciones de explotación, tenderán no solo a mantenerse en buena parte del continente tras las declaraciones de independencia, sino que en algunos casos se extrema –como en el Perú señala José Carlos Mariátegui respecto a la estructura hacendaria, o insistirá Simón Rodríguez en Venezuela–.

En el relato de las gestas fundacionales, excepto como un elemento “de color” – como Falucho o las amantes abnegadas de los luchadores– los “otros” desaparecen o con suerte se funden en la tropa–masa. No debe olvidarse que, en última instancia, el proyecto independentista que se consolida es el encabezado por grupos de poder criollos, que harán del suyo el relato colectivo. La nación como comunidad imaginaria será blanca. “Los excluidos de esas narrativas (mujeres, indios, negros, plebe) [...] simplemente se consideraba que no encarnaban la nación”⁷¹.

El patriota, el ciudadano, el “prócer medio”, es blanco, culto, y su árbol genealógico arranca en Europa. Como marca Pérez Vejo, en el XIX pesa con fuerza la idea –y la voluntad de pensarla, agregaremos– de Johann Herder de que la nación es una entidad natural definida por raza, lengua y cultura⁷².

Los indígenas en este modelo son apenas para las élites sobrantes de “mala calidad” y con suerte deben disolverse en la marco mayor.

⁷⁰ Monsiváis, *Comunidades imaginadas*, p. 78.

⁷¹ G.Bustos, “El bicentenario:..”, p.3.

⁷² Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional...*, p. 46.

La ausencia del otro en el relato patrio –construido después de la gesta y con fines claros por parte de las élites cultas– también responde al modelo de nación republicana que se plantea. Las identidades particulares deben desaparecer dentro del marco más englobante. Al derrotar al Virreinato y declarar la República del Perú, en julio de 1821, San Martín arengará cómo los indios podían ya dejar de serlo para devenir peruanos, como acto de integración y justicia. El discurso hegemónico posterior no tendrá la misma voluntad. Aparentando incluirlos, borra en el discurso la existencia de los otros, no así en los espacios donde su explotación será necesaria para el desarrollo de la modernidad.

En Argentina, el indígena fue borrado no solo del cuento patrio sino de la tierra misma. La Campaña del Desierto, que tras la estabilización política interna, se desató para tomar posesión de los bastos territorios del sur en manos de los indígenas para otorgárselas a grupos de élite, fue de las más brutales acciones militares del país. Aquí el indio, siguiendo el imaginario que civilizadores como Sarmiento o Alberdi habían construido, no es siquiera bárbaro –como los gauchos– sino salvaje, irrecuperable finalmente⁷³. Para el Estado argentino, los indios son los malones que atacan estancias y pueblos para saquearlos y robar ganado. Nunca se preguntará quiénes poseían antes esos mismos territorios, o cuál es la legitimidad que permite la ocupación por parte del mundo civilizado.

Primero Adolfo Alsina y después Julio Argentino Roca llevarán adelante el sistemático proceso de conquista y destrucción.

En el “Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)”, (1882), se celebra 1879 como el año de “la supresión de los indios ladrones que ocupaban el Sur de nuestro territorio y asolaban sus distritos fronterizos”. Catalogados explícitamente como “malvados” que generaban inmensas pérdidas, estancaban la migración en las ciudades y “comprometían el crédito de la nación”.

Se trataba de conquistar una área de 15,000 leguas cuadradas, ocupadas cuando menos por unas 15,000 almas, pues pasa de 14,000 el número de muertos y prisioneros que ha reportado la campaña. Se trataba de conquistarlas en el sentido mas lato de la expresión [...] limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que [...]

⁷³ "¿Lograremos exterminar los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esa calaña no son más que unos indios asquerosos a quienes mandaría colgar ahora si reapareciesen. Lautaro y Caupolicán son unos indios piojosos, porque así son todos. Incapaces de progreso. Su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tiene ya el odio instintivo al hombre civilizado". Sarmiento, 1844, en <http://www.fmmeduacion.com.ar/Historia/Notas/sarmiento.htm>. últ.const. 2011.08.29

el capital destinado á vivificar las empresas de ganadería y agricultura, tuviera él mismo que tributar homenaje á la evidencia.

La civilización, incapaz de ver su propio salvajismo, se asienta en “la superioridad intelectual, la actividad y la ilustración, que ensanchan los horizontes del porvenir y hacen brotar nuevas fuentes de producción para la humanidad, son los mejores títulos para el dominio de las tierras nuevas. Precisamente al amparo de estos principios, se han quitado éstas á la raza estéril que las ocupaba”⁷⁴.

En los relatos de Fontanarrosa –que como venimos señalando, en tanto tendencia paródica reflejan los discursos instituidos– prácticamente no hay mujeres, como no hay indios⁷⁵ o “simples civiles”. Más allá de que el rosarino señalaba, en relación a su obra en general, que las mujeres no solían ser protagonistas de sus cuentos porque le era difícil ponerse “en lugar de” esas voces⁷⁶, el borramiento se define como una característica de la época.

De todos los cuentos sobre la convulsa época de gestación patria, solo dos –significativamente ajenos a las luchas independentistas– tendrán a un indígena como protagonista, y en ambos con el acento en la distancia, en la frontera entre el mundo que se consolida como patrio y el de los márgenes.

En “El congresista olvidado”⁷⁷, el procurador indígena ona de la Isla Grande de Tierra del Fuego⁷⁸ recibe en 1816 la convocatoria para participar en el Congreso de Tucumán⁷⁹. El relato es el de la odisea del personaje hacia un lugar que no sabe muy bien dónde queda y a qué distancia real está. “Palpita [...] con ese sexto sentido del indígena, que el viaje será largo y opta por lo tanto por salir una semana antes de la fecha estipulada para el Congreso”, apela el narrador al estereotipo del indio. Se evidencia la distancia inmensa, la falacia de una geografía patria que se vende

⁷⁴ “Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)”, Buenos Aires, Imprenta de Ostwald y Martínez, 1882, en <http://www.archive.org/details/informeoficialde00arge>, versión transcrita en http://cyt-ar.com.ar/cyt-ar/images/7/72/Introducci%C3%B3n_del_tomo_I_del_Informe_Oficial_de_la_Comisi%C3%B3n_Cient%C3%ADfica.pdf

⁷⁵ Excluiremos de aquí la reflexión sobre los indígenas como personajes en las historietas de “Inodoro Pereyra”, que desarrollaremos en el próximo capítulo.

⁷⁶ Entrevista a Fontanarrosa en programa televisivo documental “Obra en construcción”, Argentina, Canal Ciudad Abierta, marzo de 2006. en <http://negrofontanarrosa.blogspot.com/2010/09/obra-en-construccion-1.html>

⁷⁷ R. Fontanarrosa, *Una lección de vida*, Ediciones de la Flor, 1998, pp 247–255.

⁷⁸ El extremo sur de América, separado del continente por el estrecho de Magallanes

⁷⁹ La asamblea constituyente que declaró la independencia total de lo que inicialmente se llamaron Las Provincias Unidas del Río de la Plata y terminará volviéndose Argentina

unificadora pero es inconmensurable. El ona recorre inmensas extensiones y aventuras. “Heroico, ciclópeo y asimismo anónimo” el jefe indígena llega finalmente a Tucumán... “tres años después que finalizara el Congreso”. Se tiene que contentar con probar algunos dulces de la región, alquilar un cuarto de posada y “comprar una escarapela patria a un vendedor callejero”.

Así, nunca incluidos, estarán estos subalternos siempre distantes, siempre en la frontera de la nación civilizada. Al menos en la ficción de Fontanarrosa el ona recibe la convocatoria al Congreso. Los otros, los reales, tendrán que intentar sobrevivir a la patria que crece y los caza.

El otro relato, “Pilín y Bernarda”⁸⁰, se centra en una fea cautiva blanca rescatada a los salvajes, que añora al indio que la robó en un malón y la tuvo en las tolderías por años, y en el indio que va a rescatarla para luego arrepentirse al compararla con otras mujeres.

En estos relatos, como en la realidad, los indios del XIX están en la frontera de “nuestro mundo”, salvajes asechando en los márgenes para caer sobre los desprevenidos como dice Sarmiento en *Facundo*; habitando la frontera extrema, sobrepasando incluso la barbarie gaucha.

El indígena de la nación es un otro, ajeno, cuasi extranjero para el relato glorioso de las patrias que se consolidaron a inicios del XIX. Sarmiento los pinta cual hordas invasoras –decidiendo ignorar que fueron los amos de la tierra antes de la conquista– y demanda su desaparición física como requisito necesario para el desarrollo del país. Como presidente mucho hizo para ello. Para él, el mestizaje con estas “razas inferiores” es una de las causas de la tragedia de la América Latina. El ejemplo grandioso de los sajones del norte, que no se unieron y hoy son potencia, eran prueba.

En Fontanarrosa, inevitablemente el indio es tomado en su papel de otro, no porque busque confirmarlo como tal, sino marcando el lugar donde ha sido colocado. El rosarino escribe desde y respecto a una visión inevitablemente hegemónica, tradicionalmente ubicada en los minaretes de la ciudad letrada a la que se refiere Ángel Rama, que atraviesa prácticamente toda la literatura latinoamericana. Excepto en escritores como José María Arguedas, el indígena siempre será ajeno.

⁸⁰ R.Fontanarrosa, *Usted no me lo va a creer*, pp. 55–67.

Para la Argentina consolidada en las oleadas migratorias que llegaron hasta bien avanzado en siglo XX, el indígena es el del relato oficial del XIX, el de los malones, el de la desaparición casi completa tras la Campaña del Desierto.

La escuela y la bandera

El rol de la escuela como marco social constituyente de la identidad nacional está también presente en algunos relatos de Fontanarrosa. “Un día de la bandera” es un ejemplo de esta vinculación entre retórica patria y educación.

En “Maestras argentinas / Clara Dezcurrea”⁸¹, la escuela manoteará la identidad en ciernes. El relato cuenta la historia de una ficticia profesora pionera que, hacia mediados de XIX, decidió abandonar el clásico `Voyage autour de mon Bureau` como tema de redacción escolar para implementar el de “La Vaca”: “No lo sabe, pero ha introducido un hábito de escritura que será, luego, por décadas, indicador y modelo en las escuelas criollas”⁸².

La profesora, de tarde da clases a adultos en lo que diurnamente es un matadero clandestino en pleno rosismo, con los mazorqueros dominando el entorno. La historia de Dezcurrea navegará entre la defensa de su nueva metodología y la duda de avanzar con el alfabeto entre sus educandos —ante el temor de llegar a la letra U descubran que uno de los estudiantes lleva la barba así afeitada reivindicando a los unitarios⁸³. Dezcurrea y Sarmiento se cartean:

“No veo de buen grado —le escribe el sanjuanino— el cambio por usted introducido en la enseñanza de nuestra lengua criolla. Somos un país incipiente que requiere de ejemplos y el modelo del maestro Chateauvieux aún está en vigencia. Somos todavía como el joven retoño que precisa de la rectitud y la firmeza del tutor para crecer derecho”.

Cuando la redacción de la maestra ha comenzado a imponerse en otros centros educativos, Sarmiento replantea

“Habrá un día, solo Dios puede saberlo, en que nuestro país se quitará de encima la influencia europea, y quizás entonces usted será considerada una precursora. Pero déjeme

⁸¹ Fontr, *La mesa de los galanes*, pp. 17–26.

⁸² En unas cuantas tiras de la historieta *Mafalda*, del dibujante Quino, donde la niña se queja de “La vaca” como perpetuo tema de redacción, se evidencia cuán constante ha sido este ejercicio en la escolaridad argentina. Significativo, el nombre de la escuela del niño de “Un día de la bandera” es “Ana Dezcurrea”, impreciso pero claro homenaje a la ficticia profesora pionera.

⁸³ Este relato juega en un constante ejercicio intertextual con *El Matadero* de Esteban Echeverría. En el relato de Echeverría, la barba afeitada en forma de U es uno de los rasgos distintivos de un personaje que por eso es atacado por una salvaje turba de mazorqueros. Opositor a Rosas, Esteban Echeverría es considerado uno de los más importantes literatos del XIX argentino. El relato corto de *El matadero* es visto no solo como el primer relato realista del país, sino incluso como su primera narración ficcional intencionalmente literaria.

sugerirle otra variante; ya que el debate se ha instalado en torno a si es conveniente o no gastar papel, tinta e ingenio sobre un animal tan rasposo y de índole infeliz como la vaca, le propongo que sus composiciones sean sobre otro animal todavía más cercano y afín a nuestra tradición libertaria como el caballo. Más de uno de nuestros centauros, que regaron con su sangre generosa el suelo americano, sabrá agradecerse”⁸⁴.

Clara no descarta la idea, como no excluye en el futuro incluso agregar animales como la gallina, pero –visionaria– sabe que la vaca es más cercana a sus estudiantes, todos matarifes. También está su creciente importancia económica. El relato parece hacer de la vaca –en Argentina, producto clave de su balanza de exportaciones y uno de los más emblemáticos– una de las claves de la identidad nacional.

Imaginario patrio, nación y escuela se vinculan profundamente. El narrador del relato refiere cómo antes de que Belgrano inventara la bandera –con toda la ritualidad que tras ella vendría aparejada– los niños en el patio no sabían qué hacer: giraban en círculos sobre sí mismos, chocaban entre si cómo alienados, algunos gritaban consignas emotivas, decían chistes contra los españoles, alguna maestra entonaba salmos u otro gritaba los números de la lotería: La dependencia entre cívica patria y escuela llevada al extremo.

ESA HISTORIA QUE NOS ATRAVIESA

Las narraciones paródicas recorridas en esta sección, inevitablemente se construyen dentro del marco previo, el de la nación/patria/país, que estas narraciones refrendan. He ahí su clave de reafirmación ontológica desde una nueva perspectiva. Acercándose a subvertir el relato de los próceres desde sus tópicos –como la inevitable derrota final, el olvido, el valor sin límites, la abnegación, las frases contundentes, el arrojo suicida en la batalla, y ahora un revisionismo fundado en hurgar la humanidad del héroe, que también se va volviendo lugar común– se corrobora su carácter.

En el caso del tratamiento de las figuras de próceres, casi siempre la entrada paródica de Fontanarrosa parece evidenciar el distanciamiento efectivo con el mundo cotidiano, el de los sujetos que habitan el país que estos personajes se pretende conformaron. Excepto en casos puntuales, como en narraciones como “El general Romero”, los relatos no se zambullen en la psicología o el proceso evolutivo del personaje central ni su contexto. Casi siempre se restringen al hito cómico que el cuento propone: la incompetencia de uno, el valor del otro, la tenacidad de aquel, la convicción

⁸⁴ R.Fontanarrosa, *La mesa de los...*, pp.21 y 23, respectivamente

profunda de todos. En el arquetipo de los próceres, estos personajes tienden a ser presentados como unidimensionales. Aquí, el factor parodiado casi siempre se genera en relación a un carácter de luchador convencido e indoblegable: Vencidos, unos ponen tal arrojito en la carga final para atravesar las líneas enemigas que llegan a la Antártida como otro recibe cientos de sablazos y balas para avanzar solo entre cientos de enemigo y en su cuartel reclamar la incondicional rendición. Todos los relatos confirman el modelo instituido.

Esta misma univocidad de personaje hace que su tratamiento no desarrolle la condición de sujetos históricos concretos. Por lo mismo, parecería que es esto lo que aleja de los personajes de lo real. Tomados como recursos de humor más que para una reflexión sobre las condiciones históricas, sociales e incluso individuales. Los héroes así tornan tema, más no debate.

En la evolución general de la obra cuentística de Fontanarrosa, que inicia en 1972 y concluye con su muerte en 2007, la parodia va perdiendo peso ante una reflexión sobre la psicología de los sujetos desde un registro definible como costumbrismo contemporáneo, primordialmente urbano. “Uno no tiene mucha cercanía con héroes o gente demasiado estrafalaria o particular; y me interesa la reacción del hombre gris ante una situación fuera de lo común. Incluso, sin ser amante de la ciencia ficción, por ahí he hecho algunas cosas con extraterrestres pero que siempre parten... bué, cómo en el Eternauta: cuatro tipos jugando al truco en un chulé. Y eso creo que te da una proximidad. Son los mundos con los que uno convive”⁸⁵.

Pese a esto, en sus narraciones “históricas”, Fontanarrosa no lleva adelante este proceso. No ubica hombres comunes. En lo fundamental, los relatos de esta temática no modificaron su contenido con el paso del tiempo. El último de los cuentos “patrióticos” que escribió Fontanarrosa, “El sueño del general Cornejo”⁸⁶ sigue apoyándose en un humor paródico que no explora esa constitución de lo humano, como sí lo hacen otro tipo de cuentos. A riesgo de pecar de impresionismo, podríamos agregar que puede percibirse una menor cercanía del autor con este tipo de personajes –casi a nivel afectivo–, pues no los explora como hombres sino como arquetipos.

Independientemente de los sujetos históricos concretos que los motiven –los mismos Bolívar o San Martín–, los contruidos desde la historia instituida reducen sus

⁸⁵ R.Fontanarrosa, “El hombre que se ríe de lo pomposo”, entrevista de Vicente Muleiro, en *Clarín*, 17 de diciembre de 2005, en <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/17/u-01108317.htm>, últ.const. 2011.09.18

⁸⁶ Roberto Fontanarrosa, *El rey de la milonga*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005, pp. 56–67.

características. El arquetipo del prócer es el del combatiente militar, el del guerrero, el conquistador de la patria a la fuerza. Los conflictos políticos, los procesos sociales, suelen estar disminuidos o ausentes del reduccionista recuerdo conmemorativo. Y estos héroes están en batalla, nunca el diálogo. Esta perspectiva centra el espacio de conflicto en la batalla bélica. Representativo, ninguno de los cuentos de Fontanarrosa sobre la época avanza en el contexto político de instancias políticas o sociales que definieron al país, como los cabildos abiertos o las asambleas constituyentes. El único relato que las roza, refiere a la invitación a asistir a un congreso, y cómo el representante indígena llega con meses de retraso.

Pero por sobre el cuestionamiento al viciado discurso de la pertenencia nacional conformada en retóricas que respondieron a intereses de grupos criollos en el poder, la identidad compartida se evidencia como parte de la conciencia narrativa.

De cierta manera, el mismo discurso habla de esa necesidad sentida de buscar figuras –en última instancia sentido en el pasado– que permitan reconstruirnos.

Y en este nuevo recontar, los héroes pasados en algo reviven en las actuales sensibilidades que despiertan entronizados héroes contemporáneos como los jugadores de fútbol.

Es donde se alza “Un héroe olvidado: Cadete Lucio Alcides Alzamendi”. Cadete apenas, Alzamendi se hace cargo de un ejército vencido, que en un primer combate “derrota a los españoles”, en otro “repite la victoria” y en un tercero “alcanza una asombrosa paridad”. Mientras el trovador popular se dedica a componerle cielitos que se volverán éxitos de época –parangonando otros héroes contemporáneos, los artistas de moda– la figura de Alzamendi crece. “No debemos apurar la carrera de este muchacho”, teme un general ante la joven promesa. Desde el diario “La Volanta” se exige que “Lucio Alzamendi sea puesto al frente del Ejército de los Andes”. Se habla del cadete en las camarillas políticas. “No nos apresuremos con Alzamendi [...] Podría el día de mañana conducir un ejército en Europa o ¿por qué no? En la misma Rusia de los Zares”... Una épica más cercana y convocante, comienza a devorar el relato de los distantes luchadores.

De la cuentística completa de Fontanarrosa, muchas más historias que las que hablan de próceres –los que hemos estudiado en el presente capítulo– son las que cuentan de deportistas. Alejados de trama histórica, ajenos en sus actos a incidir en la

realidad, apenas una epopeya que se vive en tiempo presente, con clara conciencia de su intrascendencia existencial pero vital para el sujeto que la vive. Serán los deportivos personajes más humanos, más complejos, más cercanos. El Cadete Alzamendi aparece en medio camino entre la lejana figura respetada y la cercana querida.

El fútbol –que es el mundo del hincha y de los jugadores, pero también el de todas las vivencias que lo rodean– y la incluso más cercana charla de cafetín hecha de charlas divagantes entre amigos, son dos temas recurrentes y fundamentales en la narrativa y la vivencia personal de Fontanarrosa. Comunidades palpables, de identidades vividas intensamente y directamente. El fútbol como pasión muchas veces irracional puede ser visto en los cuentos de Fontanarrosa como una pequeña patria a cuya lucha tenaz –y efímera– se asiste en vivo permanentemente. Comunidades en las que el sujeto puede incidir más fácilmente, dentro de las cuales sobre todo se siente realmente integrado. Se es parte esencial del equipo.

Pero en el fútbol, como en la nación, la pertenencia es una voluntad que exige aceptación no cuestionada, un integrar sin conciencia crítica. En lo profundo, la identidad deportiva o nacional pueden ser igualmente arbitrarias, pero el sujeto llano se asume en ellas sin cuestionarlas. Vivirlas, simplemente, y aceptar y asumir sus símbolos –como el prócer, como el gaucho en la patria– como forma de saberse parte de una comunidad, sin importar cuán imaginada sea esta.

Desde entradas paródicas que cuestionan retóricas grandilocuentes o personajes monolíticos, o desde relecturas del pasado que ponen en cuestión la legitimidad convocante de la *trama histórica oficial*, los relatos de Fontanarrosa evidencian la inevitabilidad de estos imaginarios como parte de la constitución de los sentidos comunes que conforman una comunidad imaginaria como la argentina. Como parte de los códigos compartidos, figuras como las de los próceres o las de las gestas que encabezaron se hacen elementos que unifican.

Los relatos también demuestran que la base del discurso, una *perspectiva histórica instituida* donde el centro de la nación se fija en el poder estatal y las luchas por controlarlo, se mantiene como sentido común aceptado. Se hace claro que otro tipo de perspectivas del devenir histórico no han logrado injerir significativamente en los marcos sociales que narran el pasado, pues no terminan constituyéndose –para el caso

que nos concierne– en relatos que motiven la práctica paródica. El sentido común social los desconoce, pues no han logrado horadar los discursos instituidos.

De cierta manera, este tipo de relatos paródicos sin intenciones rupturantes, pueden constituirse en una primera entrada para este replanteamiento.

CAPÍTULO 2

INODORO PEREYRA, UN GAUCHO A CUADRITOS

“Simiente y mineral, el día se acurrucaba anónimo sobre la torva greda de la siesta. El aire era apenas, un tenue parpadeo caluroso, y en el socavón mismo del oficio, Inodoro Pereyra apuraba una de las tareas más bravías, duras y cerriles de nuestro hombre de campo: el trenzado de chinchulines”¹.

Inodoro Pereyra, el Renegau, es un gaucha de historieta. Surgió en 1972, publicado en la revista de humor cordobesa *Hortensia*². En una *plancha*³ (Ver anexos) el personaje de Fontanarrosa se ubicaba dentro de algún pasaje del mundo del gaucha estereotipado –el enfrentamiento con la policía, el baile de poblado lleno de mozas enamoradizas, el choque con el patrón abusador, el recorrer la pampa desierta–, pero subvertido por elementos que burlan el imaginario canonizado. El ejercicio paródico se centraba en la exacerbación y deformación caricaturesca de retóricas y actuaciones de los personajes de los relatos rural/gauchescos en boga. Pero a la vez, como recurso constituyente, desde el primer momento se incluyeron referencias a múltiples elementos que forman parte de la cultura nacional de masas: desde letras de canciones de moda hasta personajes cinematográficos, históricos o literarios.

Inodoro Pereyra fue publicado, de manera continua, por 35 años. Con su paso por las Revistas *Mengano* y *Siete días*, adoptó un corte de episodios de aventuras por entregas, donde la parodia a las formas del folletín jugó un papel importante. Y en 1978 llegó a diario *Clarín* –el periódico de mayor circulación del país, y uno de los de mayor tiraje del continente–, donde desarrolló hasta 2007 su más significativa producción. Es entonces que comienzan a incluirse referencias, siempre implícitas, a hechos, temas y sujetos coyunturales de la realidad política, económica y social del país.

Durante la evolución de *Inodoro Pereyra* podemos identificar tres elementos sobre los que se construye su discurso humorístico: 1) La *parodia*, en forma y contenido,

¹ Roberto Fontanarrosa, *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998 p.91.

² De esa época de múltiples creaciones por parte del rosarino, casi siempre parodias a registros de moda, novelas, autores, acontecimientos –publicadas todas en la revista dirigida por Alberto Cognigni– cuenta Fontanarrosa: “opté por elegir dos para desarrollarlas. Me decidí sin mucho pensarlo por Boogie y por Inodoro. Es decir que arranqué sin el menor estudio de los personajes, sin la más puta planificación”, Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. p 37.

³ Página entera dibujada, con un desarrollo narrativo.

sobre relatos instituidos; 2) La *intertextualidad*, vinculando distintos tipos de discursos –cuya relación ya es de por sí subversora–, generando en su recombinação nuevas significaciones; 3) La *velada realidad coyuntural*, implícita. El acento sobre estos elementos se irá modificando con el tiempo, pero nunca se abandona ninguno completamente. Durante su primera época, la parodia fue el factor esencial de la historieta, para posteriormente ir dejando paso a un humor basado en la vinculación de discursos y contextos comúnmente ajenos, signados a la vez por la realidad del país: juego de sentidos: de sentidos lingüísticos, contextuales o de referentes culturales.

Como obra creada y socializada en medios masivos de difusión, dependiente de un código compartido con su público, termina Pereyra con el tiempo –sobre todo en su larga etapa de *Clarín*– reflejando la situación política, cultural y social de una Argentina de clase media, a la que pertenecen el autor y sus lectores.

INODORO PEREYRA Y LA PARODIA

Durante su etapa inicial, Inodoro Pereyra se enfoca en parodiar el estereotipo del gaucho socialmente instituido como personaje, así como a los múltiples registros que lo usaban a él y a un criollismo telúrico como fuente de discursividad en canciones, radionovelas, poemarios, programas televisivos, películas, historietas o masivos festivales folcloristas.

Señala Eduardo Romano cómo en la década de 1960 se dio en Argentina un *boom* de lo folclórico en la cultura de masas que fue perfilando un tipo de poética –representada por autores como Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez, Ariel Petrocelli o Hamlet Lima Quintana– y una serie de “tópicos retóricos nativistas”, que sería lo que Fontanarrosa pretendería ridiculizar, aunque lo mezcle con citas “del *Martín Fierro*, de *La cautiva*, de Guiraldes...”⁴. Juan Sasturain agrega que en Pereyra se combinan dos lenguajes, “la jerga festivalera y nativista de la metáfora ripiosa y oscura de la “savia mineral” [...] y el énfasis declamatorio propio del radioteatro en los diálogos”⁵. Prueba de ese boom folclórico será el nacimiento, en 1961, del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, en la provincia de Córdoba, festival de masas que hasta ahora se mantiene como el más importante referente de la producción del género.

⁴ Eduardo Romano, citado por Priscila Pereira, “Inodoro Pereyra y el génesis de un (anti)héroe de la pampa” en www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/pereira.pdf.

⁵ Juan Sasturain, “Siete vueltas alrededor de un Inodoro”, en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 1993, p.194 (ensayo publicado originalmente en Superhumor No 3, diciembre 1980).

El relato de Pereyra con frecuencia evidencia los lugares comunes de una retórica muchas veces rimbombante y exageradamente barroca, poética bucólica con ínfulas de sabiduría trascendente. Junto a los diálogos y acciones de los personajes, hay cuadros donde un narrador externo “poetiza” o “dramatiza” la situación con abigarradas parrafadas. Así, textos como “Cereal, cotidiano y onomatopéyico crecía el polen visceral de la mañana. El aire estaba enfervorizado”, “Parada cayó la noche tras el corcovo crepuscular de la tarde” o “El sol invertebrado cósmico y febril, se había depositado obseso y calenturiento sobre la tierra generosa cual una indómita molleja pasional”⁶ del narrador de Pereira no difieren mucho de otros como “Espina azul del grito / Que bandea el paisaje / Y el alma de los chacos / Lejanía hecha música en los cueros / Respiración que arisca se hace canto”⁷ del poeta y cantor Jaime Dávalos, o el “Salgo a caminar por la cintura cósmica del sur / piso en la región, mas vegetal del viento y de la luz”⁸, canción ampliamente difundida en todo el subcontinente en versión de Mercedes Sosa⁹: formas que de boga estuvieron entre los recitadores folclóricos de la década de los sesenta y setenta en Argentina.

Acompañando al estilo rimbombante del narrador extradiegético, está el habla de Pereyra, llena de deformaciones del idioma “civilizado”, adaptación escrita de la pretendida habla del gaucho que la Poesía Gauchesca comenzó a instalar desde inicios del XIX y que terminaría naturalizada como si fuere el decir real: “He galopiau leguas y no vide nada de eso”, “Ave María, un flete que conviersa como un crestiano”¹⁰. Estas deformaciones del lenguaje sirven para Fontanarrosa también para el juego de palabras, uno de los recursos más importantes de su humor.

Entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, Argentina contaba con una importante industria cultural de masas de voluntad nacional. El cine argentino, en su “Época de oro”, junto al mexicano es consumido en toda la región. Ritmos como el tango han alcanzado a consolidarse a nivel internacional. A nivel interno, se producen y

⁶ R. Fontanarrosa, *20 años...*, pp. 36, 37 y 48, respectivamente.

⁷ “La baguala”, poema musicalizado. Jaime Dávalos (1921–1981) es uno de los autores folclóricos más reconocidos de la segunda mitad del XX.

⁸ “Canción con todos” de Armando Tejada Gómez –letra– y César Isella –música–, compuesta en 1969.

⁹ Se hace necesario insistir aquí en una idea de Pablo de Santis: la parodia Fontanarrosiana no se configura desde la soberbia que critica un objeto ante el que se siente superior, sino un “acto de amor” ante lo parodiado; podemos encontrar en él una crítica a determinados recursos formales y de género, pero “como en muy pocos autores, la parodia es un rescate, una salvación, no un modo de ataque por la vía del ingenio o del sarcasmo” P. de Santis, “Risas argentinas...” p 501.

¹⁰ R. Fontanarrosa, *20 años...*, p. 31 y 46.

difunden con abundancia historietas que gozan de un amplio público expectante¹¹. El gaucho como tema no deja de estar presente.

En el cine resaltan películas como *Prisioneros de la tierra*¹² (1939), *La guerra gaucha*¹³ (1942), o *Las aguas bajan turbias*¹⁴ (1952), que tendrán continuidad en filmes como *Güemes*, *La Tierra en armas*¹⁵ (1971) o *Juan Moreira*¹⁶ (1973).

Publicados en revistas y periódicos, aparecen hacia finales de los años treinta en la historieta una serie de héroes gauchos, que durante décadas tendrán gran aceptación:

Cirilo el audaz –el precursor, que alcanza el éxito en 1939–, *Lindor Covas, el Cimarrón* –leído masivamente en periódicos por más de 30 años, siendo el de mayor duración dentro de la tradición de historietas gauchescas, relata la historia de un joven porteño rebelde que viaja a la pampa a mediados se XIX y se vuelve gaucho y justiciero¹⁷–, *Cabo Savino* –soldado de origen gaucho que lucha contra los indios en la frontera civilizatoria–, *Fabián Leyes* y *El Huinca* –también bondadosos y solidarios¹⁸–, *Cirilo el Audaz*, *Lanza Seca*, etc. Estos personajes ganan un público fiel que llega a ser purista en lo formal y reclama fallas y anacronismos.

Ante héroes de historieta de de origen norteamericano como Superman o Batman, que comienzan a circular con fuerza en el país en esos años, la industria cultural que busca aprovechar el nicho de consumo que reivindica lo propio, toma al gaucho como figura a mano. Sin superpoderes pero con valores que los reemplazan –arresto, tenacidad, nobleza, entrega–, estos gauchos de historieta fungen de superhéroes locales,

¹¹ <http://www.lanacion.com.ar/983730-lindor-covas-el-cimarron-clasico-entre-las-historietas>

¹² Película *Prisioneros de la tierra*, Dirección: Mario Soffici; Guión: Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, sobre cuentos de Horacio Quiroga; Actuación: Francisco Petrone y Ángel Magaña; 1939.

¹³ Película *La guerra gaucha*, Dirección: Lucas Demare; Guión: Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat; Actuación: Enrique Muño, Francisco Petrone, Ángel Magaña y Amelia Bence; 1942. La historia está basado en el libro de 1905 del mismo nombre, de Leopoldo Lugones –como veremos, hombre clave en la entronización del gaucho como personaje representativo de lo nacional–. Con “leguaje gauchesco” Lugones relata historias épicas de gauchos luchando por la independencia de Argentina, marcando su dimensión de próceres libertarios.

¹⁴ Película *Las aguas bajan turbias*, Dirección: Hugo del Carril; Guión: Eduardo Borrás y Alfredo Varela, sobre novela de Alfredo Varela; Actuación: Hugo del Carril, Adriana Benetti y Raúl del Valle; 1952. La historia narra las condiciones de explotación en las plantaciones de yerba mate en el Alto Paraná.

¹⁵ Película *Güemes, La Tierra en armas*, Dirección: Leopoldo Torre Nilsson; Guión: Leopoldo Torre Nilsson, Ulyses Petit de Murat, Luis Pico Estrada y Beatriz Guido; Actuación: Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Gabriella Gilli; 1971. La historia narra la vida del caudillo independentista Martín Miguel de Güemes.

¹⁶ Película *Juan Moreira*; Dirección: Leonardo Favio; Guión: Jorge Zuhair Jury y Leonardo sobre obra de Eduardo Gutiérrez; Actuación: Rodolfo Bebán, Elcira Olivera Garcés y Edgardo Suárez; 1973.

¹⁷ <http://www.todohistorietas.com.ar/otrospersonajes4.htm>. <http://www.lanacion.com.ar/983730-lindor-covas-el-cimarron-clasico-entre-las-historietas>. Aquí, el estereotipo ha sido modernizado, y se excluyen concientemente facón y violencia, haciendo del gaucho quijote. <http://www.portinos.com/585/las-miticas-aventuras-de-lindor-covas>.

¹⁸ <http://www.lanacion.com.ar/1138443-accion-y-aventuras-de-la-mano-de-los-heroes-de-papel>

producto masivo que igualmente obedece a la mentalidad y los rasgos de la industria cultural hegemónica. Con sus evidentes variaciones locales, la gauchesca en historieta con frecuencia repite el esquema, ambiente y temáticas de aventuras del *western* norteamericano: hombres errantes, indios hostiles, etc; donde por momentos más que un género que reivindica una historia local, parecería adaptación de una historia ajena con ropajes propios (Figura 1)¹⁹.

En una “entrevista” de 1976, refiere Inodoro Pereyra su amistad –incluso toman mate juntos– con Lindor Covas, Fabián Leyes o el Huinca. También dice conocer al Cabo Savino, aunque de lejos: “Dicen que güeña persona, pero es polecía. Y un polecía puede ser güena persona, pero ... ¿quién se le acerca para comprobarlo?”²⁰

El Inodoro Pereyra paródico es una mezcla, siempre subvertida desde el humor, de caracteres estereotípicos contruidos alrededor del gaucho como personaje: valiente, orgulloso, arrojado, buen cantor, sabio popular, estoico, solitario, humilde, bailador y enamorado, noble y al tiempo pendenciero.

El gaucho arquetípico, afincado en la conciencia social nacional, es resultado de múltiples facetas que se le han asignado a través del mismo proceso histórico constituyente de la Argentina: junto al *gaucho histórico* –desaparecido como sujeto social a finales del siglo XIX–, están el *gaucho literario* –surgido de la poesía

¹⁹ “Es verdad que en buena medida estas creaciones se inspiraron en la cultura estadounidense del cowboy. Lo es tanto como que los artistas mencionados eran profundos conocedores de lo gauchesco y rural, sabían dibujar a la perfección hasta el más pequeño pasto de la pampa, cómo montaba el paisano, su pose, su caballo. Y las historias resultaban genuinamente locales”. Ejemplo de influencia serán imágenes de la de Fabián Leyes lanzando norteamericanos puñetazos al contrincante. Oche Califa, “Acción y aventuras de la mano de los héroes de papel”, en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio de 2009, en <http://www.lanacion.com.ar/1138443-accion-y-aventuras-de-la-mano-de-los-heroes-de-papel>.

A inicios de octubre de 2011, la Academia de Cine Argentino nominó para participar en los premios cinematográficos de la Academia de Cine Norteamericana, el Oscar, a la película *Aballay, el hombre sin miedo*, dirigida por Fernando Spiner. Esta, explícitamente, es un western local que apela a todos los códigos del género.

Parecería que en general para la cultura occidental moderna algo hay de tentador en el mito de la frontera de la civilización. Una de las líneas más altas del género *western* fue la italiana, ajena a esa experiencia.

Significativamente, el gaucho argentino imaginado por la tradición inventada algo tiene de parentesco con el *cowboy* norteamericano del *western*. Ambas, figuras míticas creadas para enaltecer un imaginario de aventura y lucha bravía ante un inmenso territorio nunca completamente explorado. Ambos relatos perfilan un pasado épico y sacrificado del que el presente es producto y deudor, historia identitaria. Pero como símbolo, mientras el *cowboy* del “lejano oeste” es un sujeto que, llegando desde “afuera” coloniza el territorio con sacrificio, un adelantado, el gaucho tiene un aura completamente terruñal, autóctona, casi parido por la tierra de la pampa.

Vale preguntarse si estos mitos funcionan también en tanto inventada tradición de un perdido paraíso natural afincando en una tierra determinada en sociedades mayoritariamente constituidas por grupos migrantes, no originarios, sin firmes antecedentes locales, que apenas están terminando de consolidarse en el auge de una modernidad capitalista primordialmente urbana.

²⁰ ²⁰ R.Fontanarrosa y Raúl Acosta, “reportaje a Inodoro Pereyra, el renegáu”, en *Revista Crisis*, Buenos Aires, mayo de 1974, versión digital en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/tambien/revtambi-en068.htm>.

gauchesca que atraviesa el mismo siglo–, y el *gaucho institucional* –elevado a figura emblemática de la nación a inicios del siglo XX– que desembocan en este *gaucho popular o folclórico*, consolidado tanto en movimientos culturales autónomos como en los incentivados por la industria cultural de masas. Apuntalan este imaginario relatos canonizados que marcan la pauta. *El Gaucho Martín Fierro* (1872), y *La vuelta de Martín Fierro* (1878), del poeta José Hernández, constituyen –como veremos– el texto central donde se consolida la imagen de esta figura. La primera *plancha* de Inodoro Pereyra, de 1972 (Figura 2)²¹, es principalmente una explícita repetición burlesca de la escena climática del relato poético más reconocido de la argentina, y que desde inicios de XX se considera la obra nacional, “el poema épico nacional por excelencia, fundante, por eso mismo, de la nacionalidad”²².

El gaucho histórico

Durante la época colonial, los gauchos fueron sujetos seminómadas, grupos rurales que vivían en función del sistema pastoril, mestizos surgidos durante siglos en la conquista de un territorio inmenso que requirió esta fuerza de trabajo golondrina. Habitados a vivir en condiciones extremas, expertos en el manejo del caballo o las *boleadoras*²³, muchos fueron reclutados, a la fuerza o voluntariamente, en las tropas independentistas. Su papel fue clave en el éxito de las campañas emancipadoras.

Tras la derrota española, el territorio que posteriormente se consolidó bajo el nombre de Argentina vivió una larga guerra civil interna donde muchos gauchos pasaron a formar parte de tropas montoneras al servicio de un caudillo regional –con frecuencia opuestos al proyecto de unificación centralista impuesto por la metrópoli de Buenos Aires–. Cuando estas luchas se cierran, en la segunda mitad del siglo XIX, el gaucho como sujeto social será un estorbo, fatalmente incompatible con un proyecto de modernización centrado en la tenencia privada y la explotación de la tierra, estancias parceladas que demandan mano de obra estable. Inicia entonces la decadencia que concluye con su desaparición al cerrar el siglo.

Pero a mediados del XIX el gaucho es todavía figura relevante, factor decisorio, sujeto inevitable.

²¹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.19.

²² Julio Schavartzman, “Cuando Martín Fierro fue un gaucho sin vueltas (1873–1878)”, en José Hernández, *Martín Fierro (con diseños originales de Roberto Fontanarrosa)*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2007, p 19.

²³ Arma arrojadiza constituida por tres bolas de piedra unidas por sogas.

Es en el apogeo climático de la guerra civil que el caudillo bonaerense Juan Manuel de Rosas alcanza el poder central y de manera violenta logra consolidar la unificación del país en torno a su figura y el terror²⁴. La mayor parte de los intelectuales y literatos del país terminan en el exilio y la oposición. Y es en Chile que en 1845 Domingo Sarmiento escribe *Facundo o civilización y barbarie*²⁵. La obra, escrita con más voluntad política que literaria –buscando tornarse prueba de la barbarie de Rosas y su gobierno, e influir en la realidad del momento– con los años se vuelve, junto al *Martín Fierro*, hito vital de la literatura y la política del XIX.

Narrando la vida de Facundo Quiroga, caudillo clave de las luchas civiles, Sarmiento atacaba a Rosas y a un tipo de país que se alejaba de su ideal modelo europeo, citadino y culto, ejemplo y base de “la civilización”.

Señala Julio Ramos que

El *Facundo* representa la historia como un progreso, como una modernización interrumpida por la catástrofe del caudillismo, que desarticulaba el sentido, la unidad nacional. [...] Escribir en Sarmiento es ordenar, modernizar; pero a la vez es [...] transcribir la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente²⁶.

Facundo es una combinación libre de ensayo sociológico, tratado histórico y análisis político, con pasajes narrativos o arengas panfletarias.

Para Sarmiento, la civilización alcanzada por la metrópoli –y que debía expandirse al resto del país– estaba siendo fatalmente destruida por caudillos como Quiroga o Rosas, cuya esencia estaba marcada por su carácter de gauchos.

Desde un marcado determinismo geográfico²⁷, Sarmiento intenta demostrar cómo las poco exigentes actividades pastoriles –que a la vez obligan a grandes desplazamientos por inmensos territorios–, la gran distancia entre los habitantes –que impide una sociabilidad constante que solo grandes conglomerados sociales como las

²⁴ Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires, durante las guerras civiles que enfrentan caudillos contra el poder centralista del puerto metropolitano, toma el poder del país entre 1835 y 1852. Gobierno violento, acaba con la lucha de facciones a fuerza de armas y, pese a que se denomina federal (modelo de nación que propugnaba una relación horizontal entre las diversas provincias, con gran autonomía) y declara enemigos del país a los unitarios (de un modelo centralista afincado en la capital), a quienes con sus mazorqueros ataca, termina consolidando el modelo centralista. La figura de Rosas esta plagada de imágenes violentas, construidas, sobre todo, desde la literatura del XIX que se vuelve referencia obligada. Aunque divididos como “federales” o “unitarios”, siempre en relación a Rosas, como marca el mismo Sarmiento la diferencia nominativa deja de tener sentido real como modelo, pues el presidente termina destruyendo toda posibilidad de igualdad entre las regiones.

²⁵ Domingo F. Sarmiento, *Facundo o Civilización y barbarie (1845)*, Buenos Aires, Longseller, 2006.

²⁶ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad...*, p 43.

²⁷ El mismo que le llevará a afirmar que por sus mismas condiciones geográficas, Argentina tenía que ser unitaria y no federal.

ciudades permiten desarrollar generando civilización–, la falta de necesidades –de bienes de consumo, de servicio, culturales–, así como el constante enfrentamiento por la simple supervivencia con los siempre acechantes indios salvajes , van configurando un mundo bárbaro²⁸ que sería el que ha tomado con Rosas el poder, destruyendo lo mejor del país, y contra el que había que combatir.

Será el de Sarmiento el discurso de grupos hegemónicos eminentemente porteños, que ven solo en Europa la civilización. El mundo del gaucho esta fuera del mundo que gira y cambia hacia la modernidad.

El incivilizado gaucho pintado por Sarmiento deviene personaje seco, callado, cercano al animal cazador, instintivo y pendenciero. Tiene tipos como el *rastreador*, de “dignidad reservada y misteriosa”, –capaz de seguir un rastro entre miles, de leer en el viento y en la tierra el paso de los seres–; el *baqueano*, “modesto y reservado”, –conocedor de todo el territorio, topógrafo total–; el *gaucho malo* –perseguido por la justicia, viviendo en el monte, temido y respetado por los demás gauchos–; o el *cantor* –remedo de juglar medieval, que canta crónicas, costumbres e historias, de poesía “más narrativa que sentimental”.²⁹ “El gaucho estima, sobre todas las cosas, las fuerzas físicas, la destreza en el manejo del caballo, y, además, el valor”³⁰, junto al manejo del cuchillo, el “facón”, que reluce a cada instante debido a los “hábitos pendencieros” que generan una esgrima que suele marcar (como a res) sin matar al contrincante.

Frente a estos arquetipos sarmentinos, que se mantienen hasta la actualidad dentro del imaginario constitutivo del gaucho como personaje, Fontanarrosa construye buena parte del carácter paródico de Inodoro Pereyra, tanto como antítesis bufonesca –siendo lo opuesto al modelo– cómo reafirmación sobreexagerada del modelo.

Pereyra tiene tales dotes de *rastreador* que en el capítulo “Episodio Salvaje y Unitario”³¹, al aproximarse un carruaje, el oído pegado al suelo, puede afirmar con total

²⁸ Podemos encontrar aquí también una lucha discursiva entre bandos por apoderarse de significaciones. Mientras que Sarmiento marcaba la barbarie de Facundo, Rosas y su mundo rural, el gobierno de Rosas señalaba como “salvajes” a sus enemigos, a los que reducía en “unitarios”, en consignas como “¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los inmundos, salvajes, asquerosos unitarios!”. Sarmiento tiende a usar “salvajes” para referirse a los indígenas, mundo sí totalmente exento de lo humano. D.F.Sarmiento *Facundo*, Jorge.Rivera, Sobre las consignas rosistas, ver Jorge B. Rivera, *Poesía Gauchesca...*, p.73.

²⁹ D.F.Sarmiento, *Facundo*, p 49 a 76.

³⁰ D.F.Sarmiento, *Facundo*, p 69.

³¹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p. 91–93. Nótese cómo el autor juega con los diversos significantes en el simple título: Correspondiendo a la segunda etapa del personaje –cuando desarrolla aventuras folletinescas en varias planchas por publicación y con episodios que se pueden suceder en varias entregas– el término “unitario” sirve –junto a su acepción respecto a los centralistas del XIX– para definir, muy usado en TV, los capítulos autoconclusivos. De la misma manera, el “salvaje” puede

seguridad “es un coche con cuatro cabayos... Adentro viene un militar... ¡Un general.. por el laterío de las charreteras”. Al encontrarse con los ocupantes de la misma carreta, Inodoro demuestra su capacidad como *baqueano*, al insistirles que varíen su curso dadas las malas condiciones del camino. Quien viaja en la carreta es Facundo Quiroga, camino a la emboscada donde muere en 1834. Por no hacerle caso a Pereyra –como históricamente se negó a tomar en cuenta las advertencias que mucho le hicieron– su destino se torna inevitable (Figura 3)³².

Así mismo, Inodoro tiene, cuando lo requiere la narración, sin que haya una justificación previa o un pasado que lo explique, un hálito de *gaucho malo*, perseguido por la policía o el ejército, casi dando por sobreentendido que si se es gaucho algo se debe a la justicia³³. Así, en el largo episodio “El desierto inconmensurable, abierto”³⁴ un inicial encuentro con los soldados que lo buscan para averiguarle, como gaucho de “cencia”, cómo funciona una “arma nueva que es una temeridad de dañina” secuestrada a los indios –una *boleadora* que Pereyra arroja como “demostración práctica”– será el inicio de una larga lucha contra el ejército que concluirá con Pereyra prófugo de la justicia yendo a vivir con los indios.

Cantor también es Pereyra, muchas veces subvirtiendo canciones de moda, o sacándolas de su contexto de significación³⁵. Con el paso del tiempo y la evolución de la historieta, cuando el personaje se aleje del registro eminentemente paródico y del posterior aventurero para consolidarse en los juegos intertextuales, se volverá antítesis del cantor, casi siempre criticado por sus malas rimas y pésima interpretación.

Elemento definitorio esencial del gaucho es su actividad vinculada al ganado: pastoreo, arreo, carneo... En su etapa paródica –de constantes encuentros con personajes externos–, Pereyra no se cruza con ninguna vaca. En el inicio de sus aventuras folletinescas, se lo ve conduciendo un gran arreo de 32.500... gallinas (Figura

referirse, además del término sarmentino, al adjetivo excitante que acompaña a las aventuras de consumo masivo, con el “salvaje oeste” como referencia inmediata.

³² En la historieta no se explicita el nombre de Facundo, pero las múltiples referencias a lugares o personajes son suficientes datos para un público que comparte referencias y formación. Nuevamente, como en buena parte de *Inodoro Pereyra*, el efecto humorístico funciona y se potencia en la comunión de códigos, tanto de información como de sentido.

³³ Dice *El Gaucho Martín Fierro* “Él anda siempre juyendo, / siempre pobre y perseguido; / no tiene cueva ni nido, / como si fuera maldito; / Porque el ser gaucho... !barajo! / El ser gaucho es un delito”, José Hernández, *Martín Fierro*, diseños originales de Roberto Fontanarrosa para la película Martín Fierro, Avellaneda, El Ateneo, 2007, p 110.

³⁴ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.114.

³⁵ Como cuando, para serenear a una Soledad, hija de patrón, le canta “para saber cómo es la Soledá”, canción entonces famosa en las versiones de Leonardo Favio y de Almendra –grupo fundador del rock argentino–, que trata de la muerte y la amistad.

4)³⁶. En sus 35 años de existencia, nunca Pereyra dirige una partida vacuna, y alguna de las veces que lo intenta, al enterarse las rumiantes que hay que ir a pie, hacen valer el voto de mayoría y se niegan.

También en *Facundo* Sarmiento afirma que “el caballo es una parte integrante del argentino de los campos; es para él lo que la corbata para los que viven en el seno de las ciudades”³⁷. El animal deviene también símbolo del carácter trashumante del gaucho. En su primera época, Pereyra tiene al caballo como accesorio de movilidad, pero desde el abandono de su período de aventuras se vuelve radicalmente sedentario y el caballo desaparece. Sin embargo, Pereyra suele definirse profesionalmente como domador, aunque siempre –gag infaltable de la tira– cualquier intento termine con ser arrojado con violencia del lomo del animal (Figura 5)³⁸.

Rondando los arquetipos y elementos constitutivos del gaucho, el personaje de Inodoro Pereyra en su tendencia paródica no se definirá con rasgos fijos. De un episodio a otro puede pasar de excelente a pésimo cantor, de gaucho malo a actor de *troupe* popular, o de amigo y consultor de los indios a víctima del saqueo de la turba salvaje. Si en la primera plancha, la de 1972, Pereyra se negaba a escapar de la ley huyendo a los toldos para no copiar lo que hizo Martín Fierro, tiempo después se muda sin chistar: el personaje se mueve en la ambigüedad a veces contradictoria de su historia particular, pero coherente como la figura general. Cuando el personaje abandone su acento paródico, tenderá cada vez con más fuerza a volverse antítesis del gaucho descrito por Sarmiento: será mal rastreador, baqueano ignaro, mal cantor, pésimo jinete. Coincidirá, sí, en ser “vago y malentretenido”.

Pereyra corrobora, solo en principio, la soledad e inmensidad de la pampa. Su gran compañero de diálogos es un perro que habla, Mendieta, que la primera época de la historieta producía el asombro de quienes lo oían. Junto al perro está Eulogia, la mujer con la que está amancebado y con la que casi siempre mantiene disputas caseras. Junto a ellos, como personajes de reparto con frecuencia cada vez mayor aparecen los animales del rancho: las gallinas el chanco, alguna que otra vaca, los loros.

Pero ante esta soledad primordial, muchas veces explicitadas por el personaje, son múltiples y muy variados los personajes que atravesarán este espacio, desde loros e indios en malón, policías y vecinos distantes, hasta personajes de historieta,

³⁶ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.60.

³⁷ *Facundo*, 68.

³⁸ Historieta especialmente dibujada para la revista infantil Humi en octubre de 1982, en <http://www.imaginararia.com.ar/21/2/fontanarrosa.htm>.

extraterrestres, políticos o turistas. El mundo tiende a desbordar el rancho de Pereyra, y es frente a él que casi siempre opera la “sabiduría criolla”. De manera gradual, ante la imagen arquetípica del gaucho, Pereyra va componiendo una figura más autónoma, más polifacética, y la presencia externa será clave en este cambio

Respecto a Sarmiento y su discurso de civilización y la barbarie, Fontanarrosa los toma de tanto en tanto, ironizando y subvirtiendo su significado. Enfrentando en combate mortal a un indio en las tolderías, al dejar en suspenso la aventura el narrador grita: “¡Dos civilizaciones, dos barbaries frente a frente! ¡Inodoro y Mendieta se juegan la permanencia en los toldos! ¿Qué sucederá? Eso ¿Qué sucederá? Apabullante incógnita”³⁹. Las diversas significaciones de ambos términos, modificados durante el tiempo, son subvertidos quitándoles su oposición radical, incluso poniendo en cuestión el paradigma diferenciador que considera al gaucho y el mundo rural como barbarie, y excluyendo como salvaje a lo indígena de lo humano. En Sarmiento, el conflicto está restringido a aquello que tiene una raíz latina. Fontanarrosa muchas veces usa la frase dicotómica como a veces suele ser tomada en la cultura masiva: muletilla vaciada de real significación.

De cierta manera, sin desearlo y volviéndose paradoja de su discurso europeizante, Sarmiento señala al gaucho como lo inevitable. No solo porque una fatal geografía parecería perfilarlo⁴⁰. Al dibujar a Facundo y su mundo, los denosta pero es sobre ellos de quienes habla al pensar la Argentina. Son prácticamente nulas las descripciones de la ciudad y sus habitantes, apenas y con suerte europeos de ultramar. El segundo capítulo del *Facundo*, donde busca hacer un marco sociológico del país, “Originalidad y caracteres argentinos”, está solo dedicado a explicar al gaucho. Evocada como lo bueno y civilizado, la ciudad siempre aparece distante. Esta conciencia se llega a explicitar con afirmaciones como “el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones; pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho. Sobre este error

³⁹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.118.

⁴⁰ Esto, a pesar de que Sarmiento al tiempo propone para el avance civilizatorio la migración europea y del desarrollo de la agricultura que obliga al trabajo estable y mancomunado, en oposición a la ganadería trashumante.

nacional viene un plagio europeo”⁴¹. Es ante ello que ve en la inmigración europea “el elemento principal de orden y moralización”⁴². Y el gaucho, en este sueño, sobra.

“No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos” dice Sarmiento en 1861 al futuro presidente Bartolomé Mitre⁴³. Para este hombre nacido en el interior⁴⁴, las rebeldías de los caudillos independentistas debían ser –y fueron– ahogadas a fuego y sangre⁴⁵.

Con el declive de la guerra civil y el fin de los caudillos, en la consolidación del Estado–nación en proceso de formación capitalista moderna pragmática, el gaucho tuvo solo dos utilidades: o como mano de obra en las haciendas, o como soldado en la lucha contra los indios en la frontera civilizatoria.

En 1857 se aprueba la “Ley de vagos y mal entretenidos” que contra la “mendicidad ilícita” detiene a todos aquellos que no tienen profesión, trabajo o renta estables para vivir, así como los que teniéndolas no se dedican a ellas o frecuentan casas de juego o pulperías –el lugar de encuentro de los habitantes de las zonas rurales–. Portar armas –como el facón, implemento imprescindible para el gaucho– también eran comprendidas como pruebas de delincuencia⁴⁶: casi todos rasgos del gauchaje.

Cómo marca Josefina Ludmer, aquí se evidencia cómo un tipo de ley estatal, impuesta desde la urbe, se impone y violenta a otra, tradicional, no escrita y vivida por la población rural, de códigos disímiles, donde valores como el coraje o la destreza son importantes⁴⁷.

El concepto de “vagos y malentrenidos”, que venía desde la colonia, ya comenzó en Argentina a ser reglamentada hacia 1822, con la intención de engrosar las filas de los ejércitos patriotas: héroes hechos a empujones. Buena parte de las tropas libertadoras

⁴¹ Sarmiento, Facundo, p 201

⁴² Sarmiento, Facundo, p 314

⁴³ Carta enviada a Bartolomé Mitre, en septiembre de 1861, poco antes de que este fuera presidente. Mitre fue quien, entre otras cosas, impulsó la Guerra de la Tripe Alianza, por la cual Argentina, Brasil y Uruguay –obedeciendo a demandas europeas y evocando la civilización y la libertad (como actualmente se hace para destruir Libia o invadir Irak o Afganistán)– atacaron y destruyeron al Paraguay.

⁴⁴ Así suele definirse en Argentina a quienes no son de Buenos Aires.

⁴⁵ “Tengo odio a la barbarie popular... La chusma y el pueblo gaucho nos es hostil... Mientras haya un chiripá no habrá ciudadanos, ¿son acaso las masas la única fuente de poder y legitimidad?. El poncho, el chiripá y el rancho son de origen salvaje y forman una división entre la ciudad culta y el pueblo, haciendo que los cristianos se degraden... Usted tendrá la gloria de establecer en toda la República el poder de la clase culta aniquilando el levantamiento de las masas”. Carta de Sarmiento a Mitre del 24/09/1861.

⁴⁶ <http://www.bicentenario.argentina.ar/includes/lector/index.php?anio=1857&url=http%3A%2F%2Fwww.bicentenario.argentina.ar%2Fadvf%2Fdocumentos%2F4c4f136a3f0a5.pdf>

⁴⁷ Josefina Ludmer, “El género Gauchesco”, en Roberto González Echevarría, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana, V.1, del descubrimiento al modernismo*: Madrid, ES: Gredos, 2006, p 614 y siguientes.

fueron forzadas a participar en la lucha. Pero hacia 1857 la ley sirvió para enrolar fuerza de trabajo a las cada vez más amplias extensiones de tierra, y sobre todo llevarlas como carne de cañón para la “Conquista del Desierto”, la inmensa campaña militar dedicada a invadir la pampa y la Patagonia, acabando con indios mapuches y tehuelches. Hasta entonces, existía una inestable frontera invisible entre el territorio conquistado por la nación –ya sea urbano–civilizada o rural–bárbara– y ese de los indios salvajes que la guerra contra ellos tenía por meta acabar. Dentro del imaginario general, el indio se limitaba a ser horda externa –nunca pueblos invadidos desde la conquista española– que atacaban estancias y ciudades en grandes partidas, “malones”.

“¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!”, dice Sarmiento⁴⁸. Preguntado sobre qué es lo que más le gustaba dibujar en sus historietas, Fontanarrosa decía irónico que la pampa: “Mirá, hacé una línea horizontal... Acabás de dibujar la pampa tal como la dibujaría yo. Una línea. Y chau”⁴⁹.

Es significativo el lugar de ubicación del hogar de Pereyra, referencializable por el paso del malón: el límite más distante del mundo moderno y al tiempo frontera del mundo ignoto de los salvajes, entre el mundo conquistado por la Argentina oficial y ese indígena que aún sobrevive en el XIX y que, de tanto en tanto, ataca. Frontera invisible, interminable, indelimitable. Por el rancho de Pereyra pasarán los pueblerinos y la gente del mundo civilizado, pero también recurrentemente, los indígenas camino a sus correrías. Este gaucho está siempre oscilante entre en el mundo que bordea la “civilización y barbarie” por un lado, y el “salvajismo” por el otro. A medida que Pereyra se afirme en el carácter de su “sujeto común” esta ubicación podrá producir múltiples significaciones.

La guerra al indio cumplió en Argentina varias funciones. Al acabar con el indio, amplió el territorio para la explotación capitalista, a la vez que terminó con una forma la vida que justificaba al gaucho. Los que no mueren en la frontera, encuentran al regresar la tierra alambrada.

El gaucho real, el que cruzaba la pampa, deja de tener cabida en el nuevo modelo de país. El trashumante se topa con los cercos que cortan la extensión infinita y, poco a poco, en silencio –al contrario del indio, que es muerto a tiros– va dejando de existir. Para el imaginario argentino, el gaucho tiende a localizarse en el siglo XIX.

⁴⁸ Sarmiento, *Facundo*, p 52.

⁴⁹ En Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, p. 41.

Pereyra habita como contexto base un tiempo impreciso y dúctil, en principio ubicando entre el fin de las luchas de caudillo o la conclusión de la Guerra del Desierto. El personaje no tiene un pasado trazable, e indistintamente puede referirse a cuando luchó con un caudillo, estuvo en las montoneras que lucharon contra Sarmiento o fue parte de la tropa del ejército conquistador de Roca⁵⁰: apoyando un gag, su cronología puede cambiar con soltura, pues se apoya en el ciclo de vida del gaucho arquetípico y no del suyo particular.

Así, puede en un momento estar en la época rosista (1835–1852) y gritar “¡VIVA LA SANTA FEDERACION MUERAN LOS SALVAJES UNISEX!” ante lo que piensa un *mazorquero*⁵¹ y resulta ser un Papá Noel bajito (Figura 6)⁵², relatar cómo un eternamente sufrido conscripto de fortín de frontera al desertar fue despenado por los salvajes –entre fiesta y amores, vive en las tolderías– (avanzada la segunda mitad del XIX), referirse a la consigna de poblar las Patagonia⁵³ –aclarando que él hace lo que puede con las chinas de alrededor–, o asegurar haber formado parte de las montoneras del “Chacho” Peñaloza (1852–1863)⁵⁴.

Pero ya en las primeras planchas la ambigüedad temporal se extrema. Así aparecen huyendo “hacia el mero sur” dos combatientes de la revolución mexicana (iniciada en 1910)⁵⁵, o asoma una más que contemporánea prototípica familia de turistas norteamericanos (Figura 7)⁵⁶. Con el desarrollo de la historieta, como veremos más adelante, el tiempo histórico del gaucho es casi dejado de lado y la realidad más cercana

⁵⁰ El General Julio Argentino Roca (1843–1914), antes de llegar a ser presidente argentino por dos ocasiones, desde 1877 encabezó la etapa definitiva para el éxito de la Campaña del Desierto, campaña ofensiva que terminaría por destrozar y vencer a los indígenas de la Patagonia, cediendo sus territorios a integrantes de la élite ganadera y agraria.

⁵¹ Los mazorqueros, nombre dado por los opositores a Rosas a los integrantes de la Sociedad Popular Restauradora, eran un grupo de apoyo al gobierno rosista, fuerza parapolicial de choque y represión a los opositores. Sobre ellos se construyó toda una mitología de sanguinaria brutalidad, como ejemplifica *El matadero* de Echeverría. Solían vestir y usar cintas de color rojo como insignia representativa. La cinta llegó a ser obligatoria entre los ciudadanos que querían evitar problemas con las patotas violentas. Gritar consignas anti-unitarios se hacía otra garantía de seguridad. En el *Facundo*, Sarmiento intenta argumentar las causas por las que para él los pueblos y grupos salvajes se ven seducidos a inclinarse a ese color para sus insignias.

⁵² R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.40.

⁵³ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 25, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001, p.6. Vacía de humanos aunque no de indios para los ideólogos de la Campaña del Desierto, y que Sarmiento sueña pueblen europeos

⁵⁴ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.124. “El Chacho” Peñaloza –que comenzó su carrera como oficial de milicias de Facundo Quiroga– fue uno de los últimos caudillos que luchó contra la corriente centralista de Buenos Aires. La última rebelión de Peñaloza se sucede con Sarmiento de gobernador, siendo este designado “Director de la Guerra” contra Peñaloza. Ante el consejo de Sarmiento al entonces presidente, Bartolomé Mitre declaró delincuentes a los montoneros, quitándoles en carácter de enemigos políticos y permitiendo la represión policial. En su defensa, José Hernández escribirá “la vida del Chacho”.

⁵⁵ R.Fontanarrosa, “Milonga para Guadalupe Posadas”, *20 años ...*, p.32.

⁵⁶ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.42.

y contemporánea, con sus problemáticas y exigencias, torna –casi siempre referida de manera implícita– el motor de la narración.

Respecto a esa ambigüedad temporal, cuenta Fontanarrosa cómo al comenzar a desarrollar las historietas de Pereyra y Boogie, el historietista Quino “me hizo ver el agobio que produce, por ejemplo, sostener por años un personaje [...] seguí el consejo de Quino: ser lo más libre posible de entrada para no ajustarme al encadenamiento, al cautiverio que significa ajustarse a una evolución cronológica [...] tiré al diablo la evolución cronológica, que restringe tanto, y apelé de entrada al absurdo”⁵⁷. Es el absurdo así mismo el que permite la irrupción de personajes imposibles o temáticas drásticamente ajenas.

El gaucho literario

Paralela, y en mucho autónoma a la realidad del gaucho, a través del siglo XIX se desarrolló una literatura que lo toma a él y su entorno como personajes principales, que le inventa un tipo de voz, de expresividad, de dialecto y léxico, de perspectiva: la poesía gauchesca.

El fenómeno inicia en la época en que se consolida la independencia de España⁵⁸, cuando la tradicional figura del gaucho semisalvaje pasa a ser por un tiempo para la ciudad la del héroe libertario.

La gauchesca es un estilo de poesía popular creada inicialmente para el consumo de gauchos y combatientes. Bartolomé Hidalgo (1788–1822), uruguayo, compondrá cantos, “cielitos” que llaman a la lucha⁵⁹ o diálogos donde gauchos charlan en verso y reflexionan sobre conflictos del naciente país, tales las luchas entre facciones y caudillos. Hidalgo como precursor marca muchos de los parámetros sobre los que se construye esta poesía, género particular y popular que marca a toda la región.

Significativamente esta literatura es generada casi siempre desde espacios letrados y urbanos, aunque sus autores hayan podido vivir en el campo o estar en contacto con gauchos y campesinos.

⁵⁷ Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, pp 37 y 39 respectivamente.

⁵⁸ Con el Cabildo Abierto de mayo de 1810 como hito inaugural, los combates contra España –que llegan a Chile y Perú– se mezclan con las luchas entre grupos internos, afectos al rey o con intenciones autonómicas. Apenas en 1853, con la Constitución Nacional, se consolida un territorio unificado.

⁵⁹ “Ellos dirán: Viva el Rey; / nosotros: La Independencia, / y quiénes son más corajudos / ya lo dirá la experiencia [...] Cielito, cielo que sí, el Rey es hombre cualquiera, y morir para que él viva / ¡la puta...! Es una zoncera.”. B. Hidalgo, “Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata”, (1819), en Jorge B. Rivera selec., *Poesía gauchesca*, Caracas, Ayacucho, 1987, p. 4–5.

Como señala Ángel Rama⁶⁰, una de las características clave de la poesía gauchesca es la construcción de un lenguaje que aparenta reproducir la forma de expresión natural de los gauchos pero que es total creación literaria. Marca Rama cómo es imposible conocer el habla real y las creaciones poéticas de los gauchos reales del XIX, pues como marginales nunca tuvieron un registro que los perpetúe. Aunque creado a partir del habla real, el dialecto gauchesco termina siendo inventado, aunque con el tiempo alcanza tal legitimidad que se torna código fijo. Los autores terminan cumpliéndolo y afirmándolo a rajatabla. Lenguaje inventado que se canoniza y se vuelve margen y marco.

Borges agrega que la misma perspectiva de la poesía gauchesca es ajena al cantor campestre, que no busca reafirmar intencionalmente su voz y carácter rural, ni canta a lo que, por naturalizado le es indiferente. Para Borges la poesía gauchesca, “uno de los acontecimientos más singulares que la historia registra”, se construye sobre una diferencia esencial entre los payadores populares y los poetas gauchos: los segundos crean, sobre la base de una oralidad existente, pero excediéndola sobremedida, en un “lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales”⁶¹.

Es sobre esta base que se genera parte del habla vernácula artificial que para los sesenta del siglo XX cobró auge en la cultura de masas y que Inodoro Pereyra parodió. Junto a una remarcada deformación de términos, están una retórica rimbombante y una aparente filosofía de vida combinados (Figura 8), que en su etapa inicial *el renegau* –y el narrador que acompaña su devenir– de tanto en tanto exacerbarán.

Si Rama insiste en separar al gaucho histórico del literario, al ser dos fenómenos autónomos, Borges festeja la originalidad del género, inexistente en otras regiones del mundo donde existen tipos sociológicos similares al gaucho. “Si hubiera existido el dialecto gauchesco [...], la poesía de (José) Hernández sería un *pastiche* artificial y no la cosa auténtica que sabemos”⁶².

La gauchesca, como producto cultural, estuvo hecha para el consumo de la población marginal de los campos o migradas a las ciudades, masas muchas veces analfabetas. Con frecuencia, era leída en bodegas o pulperías por los mismos dueños de

⁶⁰ Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía Gauchesca”, prólogo a *Poesía gauchesca*, p IX–LIII

⁶¹ Jorge Luis Borges, *El “Martín Fierro”*, Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983, p 16.

⁶² J.L. Borges, *El “Martín Fierro”*, p 17. Véase así mismo J.L. Borges, “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, 1938, p 4–24

comercio como estrategia para atraer una atenta clientela. Así mismo era memorizada por los parroquianos para cantarla o recitarla.

En un complejo fenómeno cultural, esta forma inventada fue legitimándose hasta influir y modificar la realidad misma. Mucho del actual hablar folclórico o la construcción de una “filosofía gaucha” surgen de este mundo inventado.

Mientras una gauchesca recreaba al personaje como un sabio popular, o lo pintaba en sus luchas y vivencias, otra podía burlar al personaje como el paisano que en su ignorancia no alcanzaba a decodificar ciertas formas sociales o producciones culturales, generalmente ligadas al alto mundo urbano. Esta entrada busca hacerlo figura cómica vista desde cierta distancia superior. Estanislao del Campo (1834–1880) se acerca a esta vena más humorística con su “Fausto Criollo”⁶³, en el que un gaucha, –desde una simpleza incapaz incluso de distinguir realidad y representación– relata a otro la obra clásica, a cuya representación asistió en un inaugurado Teatro Colón.

Durante su período de aventuras, Inodoro Pereyra le da una segunda vuelta de tuerca a esa mirada superior. El personaje se encuentra en mitad de la pampa un teatrino que inicia una representación de títeres donde un gaucha es atacado a palos por un diablo. Como Quijote –inevitable referencia al hecho–, Pereyra se enfrenta al diablito de cartón piedra, para terminar decapitándolo (Figura 9)⁶⁴. Pero, con el desarrollo de la aventura, se descubre que el diablo verdaderamente fue ultrajado por el hecho y busca venganza. La aventura llegará a la posesión demoníaca. Las supersticiones criollas no solo se aceptan sino que se presentan como reales, mundo rural donde existen en la práctica aparecidos, baciliscos o luces malas. Esto no excluye que en otro episodio, integrado Pereyra a una *troupe* teatral, sea atacado por una turba enardecida al representar el papel de malo⁶⁵.

El desarrollo de la literatura gauchesca atraviesa todo el siglo XIX. En él pueden ubicarse los grandes conflictos políticos de la época. Muchos autores usan esta poesía para defender o apoyar a un bando. Mientras Hidalgo se afirma en los cantos contra los godos –como eran denominados en el Río de la Plata los españoles–, las luchas independentistas o lo inaceptable de las luchas fratricidas tras tanto sacrificio, Hilario

⁶³ Estanislao del Campo, “Fausto” (1866), en Jorge B. Rivera selec, *Poesía gauchesca*, pp 147–186.

⁶⁴ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.142.

⁶⁵ R.Fontanarrosa, *20 años...*, pp.209–210.

Ascásubi (1807–1875) se dedica a atacar desde el exilio al gobierno de Rosas⁶⁶ narrando entre versos las atrocidades de los mazorqueros o el diálogos de gauchos que se unen a la lucha armada opositora. La obra cumbre de la poesía gauchesca *El gaucho Martín Fierro* (1873) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández (1834–1886), denuncia un sistema injusto, que empuja al gaucho a la resignación ante el abuso del poder, lo que lo llevaría a la muerte, o a la ilegalidad⁶⁷.

Desde su primera publicación, *El gaucho Martín Fierro* se convirtió en un fenómeno de masas inédito por su alcance en la Argentina. Miles de copias fueron vendidas y la demanda se mantenía. Con el tiempo se transformó no solo en el poema gauchesco más famoso, sino casi en excluyentemente primordial. Señala Borges que injustamente la crítica posterior vería a toda la literatura gauchesca previa –casi un siglo de producción– apenas como antecedente de este poema⁶⁸.

En primera persona, *El gaucho Martín Fierro* narra en verso la historia de un hombre arrancado por el ejército de su placentera y esforzada vida bucólica para llevarlo como tropa a luchar contra los indios en la frontera. Tras años de maltrato huye, encuentra su hogar destruido y su familia perdida y acaba por transformarse en un gaucho malo que, perseguido, termina por huir a los poblados indios para escapar de la ley estatal acompañado por Cruz, un soldado que de perseguidor deviene compañero.

En los avatares del gaucho, Hernández extiende la lista de males de un Estado que trabajando en función de grupos de poder, violenta a los más débiles, los castiga y acorrala. “Él nada gana en la paz / y es el primero en la guerra; / no lo perdonan si yerra, / que no saben perdonar; / porque el gaucho en esta tierra / sólo sirve pa votar”⁶⁹. Para Ezequiel Martínez Estrada, el libro autocensura incluso parte de la violencia ejercida contra el gaucho: “Lo feo que pinta encubre lo mas feo que calla. No era lo mas malo

⁶⁶ Señala Ezequiel Martínez Estrada cómo Juan Manuel de Rosas es “casi totalmente la historia y la literatura argentinas” del siglo XIX, lo que se evidencia al recorrer la producción literaria insigne de Argentina del período. E. Martínez Estrada, “La literatura y la formación de una conciencia nacional”, en Sosnowski, Saúl, ed, *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales T.2, Caracas, Ayacucho, 199.*, pp. 22–53. La presencia de Rosas se hace inevitable como hito: El Facundo, de Sarmiento, o “El matadero”, de Esteban Echeverría –dos referentes claves de la literatura culta del siglo XIX– están hechos directamente como ataque y denuncia al gobierno del caudillo bonaerense.

⁶⁷ José Hernández, quien había luchado junto a un caudillo hacia los fines de la guerra civil, vivió en el exilio, tenía una línea política federal, aunque opuesto a Rosas.

⁶⁸ J.L.Borges, *El “Martín Fierro”*.

⁶⁹ José Hernández, *Martín Fierro*, ed Ateneo, p 113.

aquello que describía sino 'lo mas malo de lo que la censura patriótico- gentilicia le permitía decir'".⁷⁰

El fuera de la ley, que en Sarmiento es producto casi de una naturaleza, en Hernández es resultado de una violencia externa. Coincidiendo en muchas de sus caracterizaciones –jinetes notables, guías infalibles, vaqueros de inmensa capacidad–, si el primero marca al gaucho como prueba de barbarie y espera su desaparición como requisito para el advenimiento de la civilización, Hernández lo define como un ser libre y noble, acosado por una estructura estatal que lo explota y vuelve paria.

En *La vuelta de Martín Fierro*, publicado 6 años después, la perspectiva de Hernández cambia drásticamente⁷¹. La narración inicia con Fierro y Cruz esclavos de indios tan salvajes e inhumanos que para castigar a una cautiva blanca, uno llega a amarrarle las manos con las intestinos de su hijo asesinado frente a ella. *La vuelta* justifica cualquier violencia civilizatoria. Muerto Cruz, Fierro huye y retorna a la civilización que ha olvidado su persecución. Aunque varios personajes se suceden contando vidas signadas por las injusticias aún reinantes, el tono es conciliatorio, y la demanda y la expectativa es por equidad. Fierro ya no combate a punta de facón sino a palladas. Como marca Julio Schvartzman, ante una modernización que se consolida, Hernández ha “tomado partido abandonando antiguas convicciones [...] *La Vuelta* es, en gran medida, un intento de enmendar el fin de la *Ida* [...] una retractación [...] Había que corregir la *Ida*, de la que los lectores se estaban apropiando”⁷². El marco ya no es el campo abierto, sino una guitarreada de pulpería, lugar donde se hizo famosa la *Ida* con las lecturas en voz alta que hacían los regentes para atraer público.

El fenómeno de la poesía gauchesca representó durante el XIX, desde otra entrada y con otro cariz, la oposición entre civilización y barbarie: lo culto y lo popular. Autores como Esteban Echeverría o Juan Bautista Alberdi integran el Salón Literario –ceranos a las nuevas corrientes literarias e intelectuales europeas, fervientes opositores de Rosas– que representa la Alta Cultura de élite, de acceso y entendimiento a pocos. Los

⁷⁰ E.Martínez Estrada, citado por Emir Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada”, en Revista Iberoamericana, v. 40, n° 87–88, abril–setiembre 1974, p. 287–302, versión digital en

http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_87.htm

⁷¹ Hernández apoyó a Julio Argentino Roca, quien desde 1877 había encabezado con éxito la guerra a los indígenas.

⁷² Julio Schvartzman, “Cuando Martín Fierro fue un gaucho sin vueltas (1873–1878)”, en *Martín Fierro*, Ed Ateneo, p 16.

autores gauchescos serán ejemplo de la Cultura Masiva hecha para un público amplio, muchas veces analfabeto.

Los autores gauchescos suelen no presentarse como literatos e incluso, como Hernández, pedir benignidad por los “pobres versos” que pretenden entretener y, quizás, educar, pero nunca entrar en el círculo de las Artes. Despreciada por los grupos de la élite política e intelectual, la poesía gauchesca era considerada apenas subliteratura⁷³.

Pero esta consideración no es solo sobre el tipo de obras, sino respecto al mismo sujeto y mundo que describen: al introducir *El gaucho Martín Fierro*, Hernández advierte que el personaje “Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos, y con toda la falta de enlace en sus ideas, en las que no existe siempre una sucesión lógica, descubriéndose frecuentemente entre ellas apenas una relación oculta y remota”⁷⁴: La diferencia jerárquica entre la cultura citadina, eurocentrica, y la popular, se acepta y reconoce: la segunda podrá tener su dosis de sabiduría, sobre todo de dignidad, pero inevitablemente es inferior.

Esta misma jerarquización desvalorante puede ser extendida a la actualidad en el caso de la historieta –de la que Inodoro Pereyra, por supuesto, es nuestro primer ejemplo–, casi nunca reconocida en espacios académicos o de élite cultural como un arte legítimo, sino como producto menor, casi siempre “infantil” en comparación a otras ramas como la literatura o la música.

La superioridad de lo occidental civilizado fue entre cultos y populares del siglo XIX comúnmente aceptado. Sarmiento reconoce que la realidad nacional “tiene su costado poético, y *faces* dignas de la pluma del romanticista” pero, ante todo, “Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en nuestras sociedades americanas, es la que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia”⁷⁵.

Pero la literatura despreciada por “popular” por las élites del XIX, cuando le sea necesaria y funcional pasará a convertirse en marca de nación y pertenencia, y *Fierro* estará en la cumbre.

⁷³ El joven Jorge Luis Borges, perteneciente a una familia acomodada de ascendencia unitaria, cuenta que tuvo que comprar y leer en libro a escondidas, ante las consideraciones de que era “un libro solo digno de maleantes o gente ignorantes [...]políticamente pornográfico”, Emir Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro en Borges y Martínez”, p 288. Injustamente señalado como rosista, Hernández era de tendencia federal.

⁷⁴ José Hernández, (Prólogo a *El gaucho Martín Fierro*), Carta al Señor D. José Zoilo Miguens (editor de Hernández), en *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*, Madrid, JM Ediciones, 1999, p 7.

⁷⁵ Sarmiento, *Facundo*, P 49.

El gaucho institucional (inventando tradiciones)

A inicios del siglo XX, el gaucho como sujeto social ya había desaparecido, muerto, migrado o asimilado como trabajador asalariado en el campo⁷⁶. Los poco indios quedan reducidos a insignificante expresión.

Pero, en apariencia profundamente paradójico, es en ese tiempo en el que el gaucho es transformado en figura emblemática de la nación, cuando la modernidad capitalista que se fue instalando en el país durante XIX lo acorraló y destruyó definitivamente y no existe el más mínimo riesgo de que reclame el derecho a vivir al menos respetado como paradigma.

Como señala Rosalba Campra, “numéricamente menos relevante que el indio, carente de una tradición orgánica [...], inconsistente como grupo social” su desaparición permitió hacerlo una figura de “esencia atemporal [...] imagen ideal, despojada de toda problemática: ocasión de una nostalgia no comprometida”⁷⁷.

Argentina vive entonces un complejo proceso de modernización, donde entre otros factores está el influjo de grandes oleadas migratorias de Europa, en las que no son despreciables la cantidad de trabajadores de tradición anarquista o socialista que parecen invadir todos los espacios sociales ante el temor de conservadores grupos hegemónicos. Y fue desde el mundo letrado que “recuperando” una tradición, inventándola como bien común⁷⁸, se utilizó –entre otras– la figura del gaucho como herencia justificante.

Martín Fierro fue aquí clave. Figuras emblemáticas de la intelectualidad de inicios de siglo como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas lo toman como emblema de una literatura –y una identidad– nacional. Como marca Emir Rodríguez Monegal, enarbolando la obra de Hernández, Lugones “funda el mito nacional del “gaucho””⁷⁹. En

⁷⁶ Asalariado, su destino tampoco será más promisorio, como lo demuestran hechos como los de la Patagonia Rebelde, en 1921, donde alrededor de 1500 campesinos en huelga fueron masacrados por el ejército nacional.

⁷⁷ Rosalba Campra, “Los arquetipos de la marginalidad”, en Sosnowski, Saul, comp., *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo IV: Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p 417.

⁷⁸ Señalará Eric J. Hobsbawm cómo las “tradiciones inventadas”, ficticias en tanto tales y generalmente creadas desde grupos hegemónicos, afirman una identidad con un pasado que las define como continuadoras y herederas del mismo, invariablemente marcando “valores y normas de comportamiento”. Para el historiador británico, la creación de nuevas tradiciones “será mayor cuando una rápida transformación social debilita o destruya los modelos sociales para los que se habían proyectado las “viajes” tradiciones. Así, se crea un “pasado remoto que reafirma esa continuidad [...] ya fuera mediante la semificción o mediante la falsificación. Hobsbawm “Inventando tradiciones”, pp 205 y siguientes. En el caso argentino, el gaucho será ejemplo paradigmático.

⁷⁹ Emir Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada”, p 288. Desde España, Azorín dice que Hernández “encarna el alma de un pueblo” y señala al Fierro como poema completamente “nacional”. En *Martín Fierro*, edición MJ.

la serie de conferencias sobre tema, editadas en 1916 bajo el nombre del *El payador*, Lugones promueve al gaucho como símbolo de la argentinidad.

Esa imaginaria necesidad de que *Martín Fierro* fuera épico, pretendió así comprimir (siquiera de un modo simbólico) la historia secular de la patria con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas [...] en el caso individual de un cuchillero de mil ochocientos setenta⁸⁰

Para Borges, en el deseo de configurarla como obra insignia, Lugones salta sobre el mismo relato, que antes que alegórico era un reclamo antimilitarista, y fuerza una épica –que requiere personajes unidimensionales, mientras los novelables son imperfectos y complejos–.

Fierro devino el “clásico nacional”, a tal nivel que en Argentina desde 1939 se conmemora el 10 de noviembre –fecha del nacimiento de Hernández– como el Día de la Tradición⁸¹

De la imagen de la barbarie, proyectada para las élites en el *Facundo* de Sarmiento o en la baja literatura, el gaucho pasa a ser estandarte de la consolidación del proyecto nacional de modernización, entre la naciente industria y el crecimiento migratorio que cambia definitivamente el perfil de la nación. Lectura mitificante que opta por un símbolo, inventándolo como representante, con la misma legitimidad que signa determinados colores como representantes de la patria, volviéndolos intocables –como si hubiese sido Dios quien definió y dejó en encargo la protección de la insignia–, como el escudo nacional que se inviste de un aura ajena a lo humano sin apelar a nada real.

Con el *Fierro* entronizado, el gaucho se transforma en un ente con el que al mismo tiempo se pretende representa al hombre porteño, al de las ciudades agrícolas del interior, a los campesinos: una especie de espíritu general, que engloba a espíritus particulares que nada tienen que ver entre sí.

Ejemplo cumbre del nuevo modelo que surge de esta resignificación del gaucho como personaje de la modernidad argentina capitalista es la también clásica novela *Don Segundo Sombra*, (1926)⁸². Resalta Rosalba Campra cómo este emblemático gaucho pliega sin protestar al sistema productivo y llega a ser peón de estancia, y aunque en la

⁸⁰ Borges citado por Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada”, p 293.

⁸¹ La fijación del 10 de noviembre fue propuesta y promovida en San Antonio de Areco por el hermano de Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, hito del imaginario gauchesco de la literatura del siglo XX, http://www.raucho.com/despachos.asp?cod_des=1816&ID_Seccion=136.

⁸² Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, La Habana, Ediciones Huracán, 1980.

conclusión del relato se pierde en la profundidad de la pampa, convence al personaje narrador –huérfano que tras vivir la vida del gaucho se descubre heredado hacendado– que deje la vida errante pues “la esencia gaucha no dependen de las condiciones de vida [...] Desgajado de toda relación con una actividad concreta, este predicado se vuelve una realidad puramente espiritual, casi un carácter sacro e indeleble”⁸³.

De esta manera, más allá de las identidades particulares del sujeto, podríamos ver cómo el gaucho deviene una serie de “valores positivos” –orgullo, tenacidad, coraje, honradez, nobleza...– con los que cualquier sujeto puede identificarse o desear suyos. Se conforman así elementos constituyentes de la identidad. No debe olvidarse que los rasgos identitarios de cualquier nacionalismo tienden a ser marcados como positivos. Si me identifico con estos valores, si me identifico con el personaje que los representa, termino identificándome con la espacio, la nación que lo hace. Como apunta Cambra, desaparecen los conflictos de clase o las tensiones históricas. Y desde esta lectura aglutinante se reinterpreto *a posteriori* la literatura gauchesca anterior. “¡Acá los únicos que están en tranza son el Martín Fierro y dos Segundo Sombra, que no me dejan entrar en la literatura!”, denuncia Pereyra⁸⁴.

En su carácter aglutinante, el gaucho logra una profunda aceptación. Así como los ciudadanos, los migrantes europeos lo asimilan con facilidad, haciendo de su apropiación forma de integración⁸⁵. El gaucho se transforma en figura de orígenes aunque nada tenga que ver con el pasado y la cultura de quienes lo asumen suyo⁸⁶.

Este relato que se instituye afirmando lo nacional, por otro lado, también apela a cierta a-temporalidad en la figura gaucha, de orígenes perdidos, característica generalmente constitutiva de los imaginarios de nación, como marca Benedict Anderson.

Permanentemente, en Inodoro Pereyra juega con esa marca del gaucho como emblema, muchas veces contradictoria entre la figura instituida y el sujeto machacado

⁸³ Rosalba Cambra, “Los arquetipos de la marginalidad”, p.420.

⁸⁴ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 23, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005, p.19.

⁸⁵ Entre las expresiones culturales que resultaron de la mixtura de culturas resaltará el tango.

⁸⁶ En un pequeño texto de *El hacedor*, en cada párrafo Borges habla de guerras, de gobiernos, de ciencias o de literatura, cerrando cada uno con la frase “Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido”, hasta llegar a una imagen: Hernández en su hotel –donde escribió el *Fierro*– imaginando el momento en que el personaje apuñala a un negro –su primer muerto–. Cierra Borges: “los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos”. Jorge Luis Borges, “Martín Fierro”, en *El hacedor*.

por la realidad. (Figura 10)⁸⁷ Cuando Pereyra apela a su carácter de emblema, siempre lo hace desde la ironía. Se vanagloria de serlo, y los hechos o las mismas palabras demuestran cuán distante está el imaginario oficial de la realidad popular. En algún episodio llegan dos militares para atrapar “al sanguinario matrero y renegaú Inodoro Pereyra”, a la figura mítica. Niegan que pueda ser nuestro personaje, “¿Con esa cara de infeliz? No cabo...; Inodoro Pereyra es un gigante formidable con ojos encendidos por la maldad”, “Y este es un pobre miserable”. Pereyra zafa, pero lamenta la ingratitud⁸⁸.

Ya con su simple existencia, Inodoro es un cuestionamiento al tema gaucho contemporáneo: proponiendo un “el último gaucho” tácito jaquea al arquetipo algunas veces forzadamente recreado en la actualidad en ferias rurales y festivales.

Si Lugones ve al *Fierro* casi como una metáfora de la nación argentina en su lucha por constituirse, Borges encuentra lo identitario no en las eventos sino “en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió”⁸⁹. Borges admiraba profundamente el *Martín Fierro* en lo literario, pero abominaba del personaje que prefigura

“[...] creo que, si hubiéramos resuelto que nuestra obra clásica fuera el Facundo, nuestra historia habría sido distinta. Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el Martín Fierro como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia sobre el país. [...] pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y una especie de forajido sentimental además, que, sin duda, no existió nunca. Porque yo pienso que esa gente tuvo que haber sido mucho más dura que Martín Fierro. [...] no era gente que pidiera lástima, como pide Martín Fierro. Creo que, aunque Martín Fierro fue escrito en 1872, se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino”.⁹⁰

En uno de los primeros episodios de Inodoro Pereyra, “La pampa de los senderos

⁸⁷ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.313.

⁸⁸ R.Fontanarrosa, *InodoroPereyra* 23, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005, p.46.

⁸⁹ Borges, *El Martín Fierro*, p.98. Borges a la vez señala cómo el personaje Fierro está lleno de bravuconadas y lamentos que seguramente eran incompatibles con los gauchos verdaderos.

⁹⁰ En “Siete conversaciones con Jorge Luis Borges”, referido por el autor, Fernando Sorrentino, “Forajido sentimental”, en <http://www.sololiteratura.com/sor/sorrentinoartforajido.htm>. En el prólogo a *Recuerdos de provincia*, otra de las obras paradigmáticas de Sarmiento, Borges insiste en que “Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el Martín Fierro, hubiéramos canonizado el Facundo como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y sería mejor”. Y es que en *Facundo* “y no en el Martín Fierro, encontrará Georgie la visión histórica que lo confirma en su clase y su cultura. En la misma biblioteca paterna están la Historia Argentina, de Vicente Fidel López, y las heroicas biografías de San Martín y Belgrano, por el general Bartolomé Mitre”. Emir Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro...”, p 291.

que se bifurcan” (Figura 11)⁹¹, se encuentran Borges y el renegau. El primero marca la línea: “Es inútil, somos un símbolo: Civilización y barbarie”. Borges se coloca finalmente del lado de Sarmiento, pues el gaucho –como el tanguero o el cuchillero de arrabal– funcionan como figuras literarias, pero no como sujetos concretos. Concuerta Cristina Iglesia con Borges desde las soberbias alturas: “un poema tan servicial, tan *gauchito* (como el Fierro), merece ser el clásico de un país, o de una zona del país, para el que la queja, y no la lucha, es el primer gesto de identidad”⁹².

En 2007, junto a Fontanarrosa Horacio Grinberg realizó el guión de una versión cinematográfica en dibujos animados del *Martín Fierro*. En su lectura –bastante presente en la adaptación cinematográfica– persecución, atropellos, marginación, decadencia, supervivencia y extinción –elementos que acosan y marcan a Fierro– ejercidos permanentemente desde el poder, son factores también de la historia reciente argentina, de dictaduras y neoconservadurismo. Ahí está otro posible elemento de identificación: “¿Será que en realidad la historia es la misma, y se repite una y otra vez, de formas diferentes? [...] el triunfo heroico de Martín Fierro está allí, en su resistencia”⁹³ ante la conciencia del destino trágico, asumido por el personaje: El vencido héroe invencible, la libertad como el valor ineludible, la sensibilidad activa, “el grito sagrado” del himno.

Pero aunque *Martín Fierro* sea reconocido como “el libro nacional”, parecía que es *Facundo* sobre el que se erigió el proyecto modernizador que se aplicó en el país. Al contrario de lo que piensa Borges desde su posición aristocrática, la que triunfa es la conciencia pragmática que acabó con gauchos e indios e instaló un modelo que miró por mucho tiempo a Europa como ideal.

Martín Fierro, devenido referente obligatorio de la identidad nacional, es tentadora base de palimpsesto. Como Borges⁹⁴, y mas inevitablemente al ser un hijo de

⁹¹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.33.

⁹² En Nora Viater, “Martín Fierro vs. Facundo: un debate sobre nuestra historia”, en Clarín, Buenos Aires, ocho de septiembre de 2011, en http://www.clarin.com/sociedad/Martin-Fierro-Facundo-debate-historia_0_550745008.html Ult,consulta 24–10–2011.

⁹³ Horacio Grinberg, “Una nueva edición de Martín Fierro”, en *Martín Fierro*, Ed. El Ateneo, p.175.

⁹⁴ En el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” –El Aleph– Borges historiza la vida de un personaje rural del siglo XIX al que entre prisiones y fronteras terminan haciendo militar. Al final del relato, dirigiendo una partida punitiva, el lector descubre que es Cruz enfrentado a Fierro y su destino, que hace al soldado verse en el gaucho y asumir su sino fatal: “comprendió que el otro era él”. En “El fin” –cuento del libro Ficciones– Borges relata una escena posterior al cierre de la conciliatoria *Vuelta de Martín Fierro*: el gaucho y un negro con quien guitarreó en vez de combatir a cuchillos se reencuentran y enfrentan. Fierro muere apuñalado. Rodríguez Monegal nota que mientras en *La vuelta* Fierro se integra al sistema con sus normas de justicia –y se aleja de su ser gaucho representado en *La Ida*–, en “El fin”

ese relato, Inodoro Pereyra lo tiene como una de sus bases y apela a él en una que otra ocasión, desde el juego de palabras –“Y por ahí somos hermanos, quien le dice... Ricuerdo que mi Tata solía decir que se había echau un Fierro por algún lau”⁹⁵– hasta la subversión de algunos de los pasajes o referentes del relato:

En *La vuelta de Martín Fierro*, se habla de Vizcacha –el personaje más famoso de la obra después del central– miserable, violento, alcohólico, ladrón e innoble, que presenta –frente a la dignidad y el valor que Fierro–, otro modelo, quizás mucho más extendido en la realidad: el del oportunista⁹⁶. Cuando Pereyra va a buscar a un consejero criollo, un tal Viejo Vizcacha –que “a Martín Fierro lo aconsejó bien, [pues le dijo] que rejuntara sus versos y los publicara”–, para que le aclare su misión en la vida y de diga qué debe hacer, este responderá tan seguro como el otro: “Comprá acciones del Petro Group. Van a subir en la Bolsa de Tokio”⁹⁷.

En el sentido social, en los saberes compartidos, la gauchesca del XIX parecería reducirse al *Martín Fierro*. Aunque Fontanarrosa se apoyó en multitud de fuentes para el desarrollo paródico de su personaje, en la historieta explícitamente solo cita a *Fierro* –para el XX será el *Segundo Sombra* de la literatura–. “–Es mi sobrino Cirildo. Sigue los pasos de José Hernández / –¿Es poeta? / No. Es rastreador”⁹⁸

Fierro se transforma en un clásico, poco leído pero reverencialmente respetado. Como con los próceres, la canonización lo hace incuestionable. Pero

- Veá... No le haga mucho caso... Martín Fierro es puro verso [...] (dice Pereyra).
- Martín Fierro es un ídolo popular. Y los ídolos populares son como los fenómenos naturales. Se los puede comentar, pero no criticar.
- ¡Cómo que no?! Yo soy crítico meteorológico, señor!... La tormenta de anoche: “floja iluminación de los relámpagos, yuvia repetida, escenografía pobre y pésimo sonido de los truenos en otro fiasco de esta puesta en escena de Tata Dios”⁹⁹.

este cierre impide la resolución, pues mantiene al gaucho incompatible con el proyecto civilizatorio. ””La literatura y la formación...”, p.295.

⁹⁵ R.Fontanarrosa y Raúl Acosta, “reportaje a Inodoro Pereyra...” en *Revista Crisis*.

⁹⁶ “El primer cuidao del hombre / es defender el pellejo...”, “Hacéte amigo del juez, / no le des de que quejarse;...”, “...hacé las que hace el ratón: / conserváte en el rincón / en que empezó tu existencia:...”, “...el hombre no debe creer / en lágrimas de mujer / ni en la renguera del perro”, “El que gana su comida / bueno es que en silencio coma. / Ansina vos ni por broma / querrás llamar la atención:...”Hernández, *La vuelta de Fierro*, pp. 99–100.

⁹⁷ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 26, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2077, p.50.

⁹⁸ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 26, p.52.

⁹⁹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.668.

Más allá de cómo la figura fue forjada o impuesta, o cómo respondió a estrategias ideológicas de grupos conservadores o a espontáneas asimilaciones de tradiciones ajenas o propias, es claro que los gauchos –o los próceres independentistas– siguen funcionando como entes modélicos, aún cuando no entren a formar parte de los imperativos morales activos. Han ido constituyendo parte de la sensibilidad y la identidad de lo que, transformado en tradición –inventada o no–, constituye el imaginario de una comunidad imaginada como la nación argentina.

El gaucho es un mito que termina por ser implicate de lo real. Elementos de la gauchesca como el hablar o las imágenes a las que apelan cobran vida como representativos de una tradición, la que a su vez desarrolla y legitima fenómenos culturales como el folclore, en parte bajo su impulso y sombra.

Generan así sentidos y saberes, autónomamente de la cercanía con la realidad en la que surgen y se justifican. El mundo del gaucho se conoce sin haberlo recorrido. El mismo Fontanarrosa lo cuenta: “Sumando todas las horas de mi vida que estuve en el campo, si son cuatro es mucho. Al campo no lo conozco ni me despierta curiosidad”¹⁰⁰. Y sin embargo, construye su más importante producción con un personaje en principio eminentemente campesino. Campo ajeno, gaucho propio.

INODORO PEREYRA Y LA INTERTEXTUALIDAD

Ya en su primera aparición, de 1972, puede notarse cómo Inodoro Pereyra desarrolla un doble proceso: con base inicial de la parodia a la figura arquetípica del gaucho, se recurre a una intrincada multiplicidad de elementos constituyentes de otros mundos discursivos, desde la cultura de élite hasta la de masas. La primera frase de la primera plancha comienza diciendo “*tirao por la vida de errante bohemio*, Inodoro Pereyra, el renegau, dentró a la pulpería”. Las primeras palabras son la transcripción textual de *Anclao en París*, tango famoso en la versión de Carlos Gardel¹⁰¹. La parte agregada por Fontanarrosa suplanta al original “*estoy, Buenos Aires, anclao en París*”: mundo completamente antitético al rudamente bucólico del gaucho tradicionalmente

¹⁰⁰ R. Fontanarrosa, *20 años*, p. 9–10. “Al principio de la tira de Inodoro escuchaba muchísima música folklórica. Juntaba diccionarios, poemas gauchescos y de allí sacaba. Pero no era ni soy un gauchófilo. No tengo tacuaras en las paredes. Lo mío no va por el lado de la antropología ni de la extensión cultural. Que quede claro que del campo no tengo la más puta idea...”. Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, p. 38.

¹⁰¹ Letra de Enrique Cadícamo y Música de Guillermo Barbieri. La versión de Gardel es de 1931. http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=WL78hcg4iYQ=

representado. París y gaucho son incompatibles. De tan célebre, la referencia es evidente. Desde un inicio la parodia viene contaminada por otros marcos referenciales.

En la misma primera plancha –cuyo título es “Cuando se dice adiós”, nombre de una zamba de Juan Falú¹⁰² y Jaime Dávalos también para entonces afamada, canción de amor y despedida–, un enfrentamiento entre soldados y gauchos será descrito “la lucha fue cruel y mucha...”, apelando a otro tango memorable, *Uno*, de Enrique Santos Discepolo, que narra el lamento de un hombre que no puede volver a amar... Las referencias que surgen son diversas y de los más variados tipos de registros.

En el primer período de Inodoro Pereira hay lo que aventuraríamos a definir como una referencialidad barroca, intencionalmente explícita. Sobre él se apoya en mucho el efecto humorístico, pero a la vez evidencia la –legítima– promiscuidad de referentes que van constituyendo la identidad cultural de un país. El monolítico personaje folclórico –cuyos caracteres de valor, tenacidad o autonomía casi mítica se ven en personajes como el *Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes– se torna más ambiguo. Aunque en otros trabajos paródicos de historieta de Fontanarrosa las referencias son también múltiples¹⁰³, en Inodoro Pereyra esta comunión es elemento principal.

La *intertextualidad* –vínculo entre discursos diversos– en él es fuente de desarrollo, y en sus historietas está presente una parte representativa de la cultura de masas que devienen elementos constitutivos de la identidad nacional, vitrina de lo que constituyen varios de los imaginarios de la argentinidad.

Pereyra recombina discursos aparentemente ajenos –no necesariamente todos argentinos–, los pone en un mismo registro. Eso, rompiendo jerarquías entre “baja” o “alta” cultura, o entre distintos formatos o retóricas, sin diferenciar estratos o recursos de los diversos tipos de discursos a los que apela. Conviven la cita literaria con una canción de moda, un juego de palabras que aprovecha la diversidad de significaciones o la similitud sonora con personajes de cine o televisión. Podríamos aventurar que algo de “lo nacional” se evidencia en esa fusión de elementos que entran en juego, vinculados sobre la base del gaucho Pereyra.

Esta intertextualidad no jerárquica, también apela a los *sentidos comunes socialmente instituidos* que pueden encontrarse en dichos populares, frases

¹⁰² El mismo que con Ernesto Sábato compuso el “Romance de la Muerte de Lavalle” que usa Fontanarrosa como base paródica para escribir su primer cuento sobre prócer patrio, referido en el capítulo anterior.

¹⁰³ Ejemplo claro de ello se evidencia en la selección de *Los clásicos según Fontanarrosa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. En estas historietas, Fontanarrosa parodia novelas como el Quijote, Moby Dick, La Isla del Tesoro o Ivanhoe.

hechas, prejuicios asumidos, así como en valoraciones comúnmente compartidas – mediática o popularmente– ante determinados hechos o contextos, muchos de ellos de actualidad. Desde una relación *extratextual*¹⁰⁴, muchos sucesos del acontecer nacional entraran a formar parte del relato. Así como la intertextualidad de Pereyra vincula e iguala una serie de registros discursivos comúnmente ajenos entre si, la realidad coyuntural –desde donde se produce la historieta– también ingresa como otro referente más de esta recombinação, un elemento más, de igual valor. En Pereyra la desjerarquización de los registros culturales es característica importante.

Con el paso de los años, lo gaucha en Inodoro Pereyra se torna menos eje fundamental de su accionar. Parecería que Pereyra va abandonando lo excluyentemente gaucha. Da la impresión de que si en vez de gaucha Pereyra fuera un vecino de barrio, un chofer de bus interprovincial o un vendedor de revistas, podría operar bajo los mismos sentidos.

Pereyra evidencia cómo la trama de lo cultural se constituye de esa multiplicidad de influencias. La primera tira preconiza la “originalidad”, pero claro está que no puede escaparse de los referentes, que estos hacen y dan sentido a las formas propias. Se parodia lo que se conoce y también lo que lo atraviesa.

Juan Sasturain encuentra en Pereyra una

rara mezcla de hiperintelectualidad y sentido de lo popular, (que) están desde el inicio del personaje y lo fundan. Construido en la intersección de dos tradiciones –una literaria, la gauchesca–, otra humorística –la satírica y gráfica– Inodoro parte del momento en que un lenguaje cristalizado y una mitología de grueso espesor encuentran un filoso instrumento desenfundado: la parodia¹⁰⁵.

Para este estudioso de la historieta, la complicidad y guiños al lector son tan reiterados que requieren “seguimiento equivalentes a los que piden los poemas de T.S. Eliot o Ezra Pound a los desculadores de la poesía moderna... La cultura popular, la canción argentina y los medios son a Inodoro Pereyra, lo que Virgilio y Homero a Tierra baldía [...]”¹⁰⁶.

Sobre la historia básica de la plancha –que funciona autónomamente y puede entenderse sin el *background* de referencias–, pueden encontrarse múltiples citas cuyo entendimiento potencia el humor y la complicidad intertextual.

¹⁰⁴ Como el teórico Gérard Genette define la relación entre texto y realidad.

¹⁰⁵ Juan Sasturain, “Siete vueltas alrededor de un Inodoro”, en *El domicilio de la aventura*, p.194 (ensayo publicado originalmente en Superhumor No 3, diciembre 1980).

¹⁰⁶ “Referencias múltiples que suman cinco o seis hilos en un mismo episodio: juegos de palabras [...] alusiones, trozos de canciones, mención indirecta de personajes, etcétera”, continúa Sasturain, “Siete vueltas...”, p 195.

Mostrando un personaje que parecería ser casi conciente de que sus acciones responden a la parodia o la referencia a otros discursos, en una “entrevista” publicada en la revista *Crisis*, en 1976, Inodoro Pereyra dice

“le diré, con palabras que brotan por mi boca cual bandada mineral de pájaros breves, violados y adolescentes trepando epicéntricas por mis cuerdas vocales tensas, llegando desde el fondo mismo del hombre-río elemental y mínimo que me habita decúbito dorsal en mis entrañas cósmicas, le diré que sí, que algo he leído”¹⁰⁷

En el encuentro de registros discursivos comúnmente ajenos, y que la intertextualidad de Pereyra une, puede producirse lo que antes definíamos junto a la parodia, elemento clave del humor del personaje: la recombinação de sentidos y contextos, que en ocasiones generarán juegos de significaciones que bordean el absurdo, los “espacio en blanco” del mundo instituido, el “humor conceptual” definido por Macedonio Fernández.

Cuando Fontanarrosa comenzaba con las historietas de Pereyra, Quino –agotado por el corsé que le imponía la creación de su Mafalda, personaje con un marcadamente definido mundo intradiegetico¹⁰⁸– recomendó al rosarino procurar la mayor libertad del personaje, evitando cerrar su mundo, lo que incluso lo libera de restringirse al registro paródico: Marca Fontanarrosa cómo el absurdo se abre en tanto “posibilidad que amplía mucho el campo de un personaje y los límites de una historieta. Desde el momento en que aparece un perro que habla, ya pueden pasar un montón de cosas”¹⁰⁹.

De esta manera, aunque se apele a la soledad de la pampa, está es visitada por la más variopinta cohorte de personajes. Buen ejemplo de esto y de la exuberante intertextualidad, es el capítulo “La pampa de los senderos que se bifurcan”, donde Pereyra se encuentra con un ciego y cubierto por un hábito Jorge Luis –“pero puede decirme George”– que intenta cruzar la pampa sin que lo atropelle el malón de las seis. Por la boca de Borges pasan subvertidos sus versos tangueros de “Milonga de Jacinto

¹⁰⁷ R. Fontanarrosa y Raúl Acosta, “reportaje a Inodoro Pereyra...”

¹⁰⁸ Quino llegó a construir el desarrollo de los personajes de Mafalda considerando su tiempo biológico. Cada año Mafalda avanzaba un curso escolar. Cuando la madre de la niña estaba embarazada y pronta a dar a luz, la tira dejó de publicarse por unos meses. Al retornar, tiempo después, el nacido hermano, Guille, tenía la edad que realmente debiera si hubiese sido un niño real. Quino acabó agotado –para nunca volver– del personaje. Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. Junto a lo profesional, la vinculación de Quino y Fontanarrosa responde a que ambos publicaron toda su obra en la ya casi mítica casa editorial Ediciones de la Flor. La decisión de ambos de no abandonarla durante la época de dictadura, estando los directores presos, permitió que la empresa sobreviviera al período.

¹⁰⁹ R. Fontanarrosa, “Un canalla en la corte de Cervantes”, entrevista con Emanuel Rodríguez, en *La voz del interior*, Córdoba, 31 de julio de 2005, versión digital <http://es.scribd.com/mobile/documents/32901471?query=%22Fontanarrosa%22>, Últ.const. 2011.09.18

Chiclaná”¹¹⁰ o dice “El sol sobre tu frente alumbra tu lenguaje camarada”, frase que cambiando la palabra “lenguaje” por “coraje” era parte de “marcha de la libertad”, cantada por los antiperonistas cuando este fue derrocado en 1955¹¹¹.

Encontrándose Borges e Inodoro, se encuentran no solo uno de los mayores representantes de la alta cultura argentina y un personaje que representa lo más popular e inculto –en la interpretación canónica. Se encuentran también el autor de literatura, arte de élite, y el personaje de historieta, “género menor” desde la interpretación del mundo hegemónico. Se encuentran dos mundos aparentemente incompatibles. Sin embargo, el mismo encuentro ya de cierta manera los fusiona. Dice el Borges de Fontanarrosa: “Es inútil, somos un símbolo: Civilización y barbarie”. El perro del gaucho lo sabe y lo dice: “...don Inodoro, larguelo solo a este viejo. Nos desprecea”, pero el gaucho lo sigue acompañando “ –déjelo nomás pasar, Mendieta, yévese de mi consejo que yo lo voy a enterrar cuando se muera de viejo”. La referencia es a una canción folclórica, “El corralero”, sobre un caballo de casta al que quieren matar por veterano, “ayudarlo a que muera para que no sufra más”. El cantor, su criador, se niega a ultimar, pidiendo que lo dejen pastar, “que yo lo voy a enterrar cuando se muera de viejo”: la baja cultura, despreciada pero superviviente. Tácita pero evidente mezcla entre iconoclasia irreverente y admiración. La inevitable convivencia, pese al desprecio de la cultura “superior”.

Nestor García Canclini, utilizando a Inodoro Pereyra para argüir la para él producción híbrida de la cultura contemporánea, al referirse a cómo “parodia la exuberancia kitsch de la temática folclórica”, señala que este personaje “sale del cruce de la literatura (gauchesca) y los medios”¹¹². García Canclini lee, viéndolo desde la primera plancha, que Fontanarrosa “introduce la preocupación del arte por la innovación de la cultura masiva y, al tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y no es posible repetir el Martín Fierro”¹¹³.

¹¹⁰ Conocidos por la versión musicalizada hecha por Astor Piazzolla.

¹¹¹ Es largamente conocido el conflicto profundo entre Borges y el peronismo. <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2011/06/aniversario-de-la-muerte-de-borges.html>.

¹¹² Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001. pp.308 y siguientes.

¹¹³ “La indeterminación de los límites, además de ser la técnica humorística, se convierte en núcleo signifiante. El humorista, profesional de la resemantización, especialista en deslizamientos de sentidos, señala aquí que la incertidumbre o la continuidad imprevista entre territorios no es un invento de los autores de comics; ellos no hacen más que poner en evidencia a una sociedad en la que las fronteras pueden estar en cualquier parte”, García Canclini, *Culturas híbridas*, pp.313 y 314. En el análisis que hace García Canclini a una plancha de Pereyra, este fuerza el sentido de la narración para argumentar que se

En esa primera aparición, parodia del momento climático de *El gaucho Martín Fierro*, tras vencer a los soldados que lo atacan, Pereyra se niega a huir a las tolderías indígenas con el soldado que lo ayudó –forma como en realidad termina *Fierro*– arguyendo que “A esto ya me parece que lo leí en otra parte y quiero ser original”–.

Al contrario de García Canclini, nos parece que Fontanarrosa reflexiona sobre la condición repetitiva de las temáticas instituidas, de la que no puede escapar el género. Las acciones de Pereira en esa aventura no son, en ninguna momento, “originales”. Desde la copia al arquetipo, sigue repitiéndose el devenir de *Fierro*, como si estuviera atrapado en un palimpsesto. Reclama, claramente paradójico, originalidad desde la imitación, recalcando las retóricas rimbombantes del folclore y la gauchesca. Pereyra y el sargento se separan “...y a Inodoro dos lagrimones le rodaron por la caripela...”. La historia de Hernández cierra cuando “...y pronto sin ser sentidos, / por la frontera cruzaron. // Y cuando la habían pasao, / una madrugada clara / le dijo Cruz que mirara / las últimas poblaciones; / y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara”. Las mismas lágrimas, aún cuando la “declaración de principios” de Pereyra parecía prometer originalidad. Y junto a ello, la explícita conciencia de Inodoro no solo de la referencialidad –quiere diferenciarse de *Fierro*–, sino casi la de ser un producto de consumo cultural, de tener un público que lo está observando: “me parece que lo leí en otra parte y quiero ser original”.

LA EVOLUCION DE INODORO PEREYRA

“La evolución de Inodoro se puede marcar –en principio– con los sucesivos cambios de soporte gráfico, los diferentes medios que publicaron la saga hasta que ancló, por ahora definitivamente, en Clarín en 1978”, señala Juan Sasturain¹¹⁴.

Cuando nace en *Hortensia* –entre 1972 y 1974–, Pereyra tiene una tendencia eminentemente paródica al registro gauchesco y las influencias folclóricas, aunque ya marcado por constantes referencias intertextuales a otros registros.

Posteriormente la historieta comienza a ser publicada en las revistas *Mengano* –de 1974 a mediados 1976– y *Siete días*, donde se presentan dos planchas juntas. Esto hizo que el personaje desarrolle una veta de episodios de aventuras. Parodiando el folletín por entregas, muchas quedan en suspenso de una publicación a otra. Aquí el gaucho va

refiere al cuestionamiento de las fronteras, la publicidad o las estrategias de subversión al discurso nacional, entradas que creemos Fontanarrosa no encaró desde esa perspectiva.

¹¹⁴ J.Sasturain, “Inodoro Pereyra: ¡Hay cada gaucho en esta pampa!” , en Clarín, Buenos Aires, 9 de mayo de 2004, en <http://edant.clarin.com/diario/2004/05/09/sociedad/s-04810.htm>, Últ.const. 2011.09.17.

en búsqueda de una gallina secuestrada, lucha contra el ejército, vive en los toldos indígenas o es poseído por una tropa de diablos. Como marca Sasturain, es entonces que crece el personaje Mendieta como compañero de aventuras y sobre todo de conversaciones. Cada gran episodio funciona bajo el esquema tradicional del héroe de partida y regreso. El suspenso del “continuará” –siempre argumentado por el narrador exuberante– suele dejar al personaje en situaciones “límite” –siempre absurdas– que, suelen ser salvadas por una extrema y exagerada casualidad. “La providencialidad de los desenlaces no hace sino resaltar la pureza de sus ganas, la precariedad de sus medios [...] En una palabra, su condición de antihéroe, una pasta que corresponde bien a los avatares azarosos del arquetipo contemporáneo, con mitos destruidos a sus espaldas, sin tierra firme bajo los pies y con más sentimientos que realidades”¹¹⁵.

En 1978 el personaje se estabiliza con una publicación quincenal en el diario *Clarín*, volviendo a la plancha única, abandonando la continuidad de episodios y con ellos las aventuras. Es en esta época que se consolida el personaje de Eulogia, gorda y malumorada conviviente de Pereyra.

Decía Fontanarrosa

ha cambiado bastante la manera de contar la historia: en algún momento la tira llegó a la revista Siete Días y salía semanalmente en dos páginas. Era muchísimo. Entonces yo establecía historias largas, continuadas. Después recuperé en *Clarín* la periodicidad de 15 días y trabajé otra manera de contar. Hay que sintetizar mucho más y yo empecé a tratar más claramente de meter un chiste por cuadrito¹¹⁶.

En *Clarín*, Pereyra vive su cambio más drástico y permanente, que apela a una línea humorística

no basada ya en la complicidad de la parodia de otros discursos sino en el tratamiento directo de situaciones y personajes del día. En ese sentido, Inodoro se ha desintelectualizado para crecer periodísticamente [...] Pereyra ha abandonado la secuencia en beneficio del “gag” instantáneo [...] Ya no hay casi narración; hay chistes [...] Las circunstancias de publicación masiva han limado el lenguaje, reducido el vocabulario suelto y poco académico del renegau y su perro [...], cada vez menos épico, más caricaturesco y cercano a otro modelo nacional de larga data: el chanta¹¹⁷

Respecto a la evolución gráfica, siguiendo su tendencia paródica el primer Inodoro Pereyra se hizo en un trazo rudo, cercano a las famosas ilustraciones de Juan Carlos Castagnino para el *Martín Fierro* (Figura 12) y, como Fontanarrosa plantea, también

¹¹⁵ Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p 199

¹¹⁶ Entrevista con Emanuel Rodríguez, “Un canalla en la corte...”.

¹¹⁷ Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p 201

cercano a las gráficas de Carlos Alonso para la *La guerra al malón*¹¹⁸ (Figura 13).. Posteriormente irá suavizando las formas –alguien le hizo caer en cuenta que con gafas Pereira bien pasar por el dictador Videla– hasta cobrar un aspecto más cercano al dibujo de humor, próximo a Molina Campos (Figura 14) como dice el mismo autor–. Alejándose de la parodia se aleja de los referentes gráficos más serios (Figura 15)¹¹⁹. Mendieta, a medida que va volviéndose personaje central, parecería por su parte ir perdiendo el miedo o la tristeza que lo envuelve durante la primera época¹²⁰. El brusco engorde de Eulogia es proverbial.

PEREIRA Y LA VELADA REALIDAD COYUNTURAL

La imposición del cambio de medio de circulación se hace evidente para el mismo autor: “No estoy obligado a hacer algo de actualidad, pero tampoco me puedo poner a contar historias anacrónicas en un diario”¹²¹.

Así Pereira terminará por localizarse en una ambigüedad temporal que combina el tiempo “histórico” del gaucho, el del siglo XIX, con la contemporaneidad coyuntural. Podrán convivir el regreso a la democracia de 1983 –con Eulogia practicando votar en su covacha para enfrentar el miedo al cuarto oscuro– con los desaparecidos malones del XIX que recorren la pampa. Pereira vincula el contexto del gaucho del XIX con la misma soltura que el XXI.

Y a la vez este tiempo es inmutable en las relaciones entre los personajes y su contexto exterior, más allá de los cambios que se vayan sucediendo en la sociedad argentina. De cierta manera, en el mundo de Pereira puede verse la trágica inmutabilidad de la realidad social y económica: las miserables condiciones de Inodoro, la pobreza –con la vinchuca compartiendo casa porque “en la casa del gaucho no se le niega entrada a nadie”– o la ausencia del Estado (Figuras 16 y 17)¹²². Esta perspectiva no solo es recurso para la continuidad narrativa de la historieta sino palpable realidad para inmensas masas abandonadas en la periferia de la nación, donde apenas llegan las promesas aunque sí los políticos que las realizan y exigen responsabilidades, como el

¹¹⁸ *La guerra al malón* es una novela testimonial del Comandante Manuel Prado, quien relata como militar su paso por la frontera civilizatoria en lucha con los indios.

¹¹⁹ A nivel gráfico, Fontanarrosa contaba que no realizó un estudio previo del personaje, por lo que recién cuando decidió darle continuidad hizo las modificaciones gráficas que después irán evolucionando espontáneamente. Entrevista con Emanuel Rodríguez, “Un canalla en la corte...”.

¹²⁰ Otro rasgo significativo: en el desarrollo de la plancha, el encuadre tiende del plano pecho al entero, pero el último cuadro de remate suele abrirse a un plano general.

¹²¹ Canclini, *Culturas híbridas...* p.309.

¹²² R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.308 y 333, respectivamente

pago directo de la deuda externa o el apoyo para un asado proselitista. Pereyra lo dice: “Yo estoy comprometido con mi tierra, casado con sus problemas y divorciado de sus riquezas”¹²³

Aunque lo coyuntural se vuelve apoyo base de la historieta, nunca será referido de manera explícita, a tal nivel que puede entenderse la historia y buena parte de los chistes sin conocer el contexto que los produjeron¹²⁴. Así, por ejemplo, en la plancha “Demasiado guena” (Figura 18)¹²⁵, para cuestionar las condiciones que los militares ponían para permitir las elecciones y el regreso a la democracia en 1983, Pereyra se encuentra con una sufrida muchacha que le refiere cómo su novio niega a casarse hasta que se cumplan ciertos requisitos. En “No te vayas, campeón” (Figura 19)¹²⁶ la burguesía que rechaza la llegada del año nuevo –el mismo 1983– demuestra que “Hay gente que no sólo va contra el curso de la Historia, Mendieta. Va contra el Tiempo”; “¡La hora referí!” pide el perro.

La complicidad de referentes entre Fontanarrosa y su público repotencian la narración, pero esta puede funcionar –aunque evidentemente perdiendo mucha de su riqueza– autónomamente de este vínculo. El contexto está ahí, latente, referencializando los hechos. El mismo Fontanarrosa mencionaba cómo descubrió sorprendido, al ver las primeras historietas reunidas en libro, el nivel de violencia del personaje, reflejo de una época dura, anterior a la dictadura de 1976. El primer Pereyra era pendenciero en exceso, pese a que muchas veces resuelva el conflicto con escabullidas. Es la época en que, enfrentado a los milicos, Inodoro vaya a vivir por un tiempo a los toldos.

Con la sedentarización del personaje, la palabra toma un papel primordial en Pereyra, a nivel que desaparece el “fenómeno increíble” del perro que habla que era Mendieta¹²⁷, como funcionó durante la etapa de *Hortensia*, *Mengano* y *Siete días*.

En un relato donde el juego y recombinação de palabras y significantes, de contextos y referentes es el motor de lo humorístico, en este mundo gaucha todos

¹²³ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 23, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999, p.97.

¹²⁴ Característica singular del rosarino, igual fenómeno sucede con los chistes de un solo cuadro, que publicó diariamente en *Clarín*, en buena parte referidos a los sucesos del día. Quizás evidenciando ciertos patrones constantes de la realidad del país, el chiste casi siempre funciona pese a que se desconozca el hecho motivador.

¹²⁵ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.342.

¹²⁶ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.341.

¹²⁷ Inicialmente el hecho era tan ajeno que en una de las primeras planchas, el perro justifica su capacidad de comunicación al era un hombre transformado en perro.

cobran carácter de personaje de reparto y hablan: las gallinas –chusmas y noveleras–, los puercos –engreídos y agrandados–, las flores –cizañosas–, las hormigas –patoterías, como las langostas–, las vacas –tontas o enamoradizas–. Los humanos que pasen por el rancho ya no se asombran de la verbosidad zoológica. Junto a los animales de rancho, que nunca terminan carneados, asoman en masa los loros –considerados plaga en amplias regiones del país– “chamulleros”¹²⁸, que buscan humillar al gaucho, y siempre lo consiguen; los indios camino al saqueo, algún vecino, un soldado o una mocita a quien enamorar. La palabra y su retruco tornan eje fundamental. Y aunque no parecería ser la intención, el relato evidencia esta vitalidad de la palabra como uno de los posibles rasgos identitarios de buena parte de la sociedad argentina¹²⁹.

Figura de reparto pero esencial como oposición pragmática a los habladores es Eulogia, que permanentemente le exige al gaucho que consiga empleo o haga algo productivo en vez de pasarse todo el día “al divino cuete”. En Pereyra el tema género no se problematiza –a pesar de algún esporádico grito contra el “feminismo apátrida” cuando mujer reclama algo–, aunque esta compañera suele ser quien controle la vida casera y Pereyra sea un machista aplastado. La relación se produce más en el contraste trabajadora / habladores –que son todo el resto–. Cuando se explicita la visión de roles, la ironía será evidente.

–¡Si no fuera por la revolución feminista, las mujeres todavía estaríamos planchando! (dice Eulogia).

–Sí... ¡Pero usted ha visto lo arrugada que tengo la camisa! / ¡La primera víctima de las revoluciones es la elegancia! (dice Pereyra)

–¡En las prendas del varón se ve el amor de la china! (repite lugar común Mendieta)¹³⁰

Mientras en la época de aventuras los raros personajes externos que aparecían solían pertenecer a este mundo rural –el Diablo, la Muerte, una caravana de teatreros, el basilisco–, lo que en la primera etapa de *Hortensia* era una situación esporádica, durante la etapa *Clarín* crecerá exponencialmente. Por el rancho de Pereyra –en principio muy alejado del mundo–, se incrementa el paso de personajes ajenos: E.T, Kung–Fu, Papa Noel –en múltiples presentaciones–, Anita la huerfanita, Quiroga, un unicornio,

¹²⁸ Palabra del lunfardo argentino, que se refiere a engañadores, convencedores a punta de palabra

¹²⁹ En los cuentos de Fontanarrosa –y reproduciendo su experiencia vital– es recurrente el espacio de la mesa de café de amigos donde estos se reúnen para hablar sin objetivo ni meta, un decir hecho del placer de la palabra, vínculo hecho de voces compartidas. Creemos que estas colectividades más cercanas, como el fútbol, son algunas de las pertenencias convocantes que Fontanarrosa plantea.

¹³⁰ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 28, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004, p.12.

Superman, He-Man, los Reyes Magos, Antonio Das Mortes¹³¹, Hulk, los Rusos, Pegaso, los japoneses, los pingüinos, una bala perdida, Batman, un conquistador español del siglo XV, ... Parecería que a pesar de la distancia –habitando la frontera–, Pereyra no puede evitar ser invadido por la realidad y sus personajes¹³². La actualidad –la mediática, la económica, la política– extiende sus tentáculos y no solo copta el territorio, sino incluso ese tiempo atemporal, ambiguo: de cierta manera el pasado de la guerra de caudillo o de los indios del malón son afectados por los recortes presupuestarios o la novelaría mediática: un XIX poblado de XXI. Son los indios pampas que se quieren ir “a triunfar en Guenos Aires” participando en shows de revista, el criminal, terror de los poblados y enemigo de Pereyra en la etapa de aventuras, el Escorpión Resolana, que trata de venderle “cuchiyitos japoneses” para sobrevivir en una economía informal¹³³, o los terroríficos cuentos de espíritus que, mientras los otros atienden cubiertos de pánico, Inodoro escucha sin inmutarse, inmovible ante esos relatos de fogata porque “hasta eso nos han cambeáu. Antes eran historias de aparecidos. Ahura son de desaparecidos. Y no son historias” (Figura 20)¹³⁴. “Vivimos una época muy contemporánea” una que otra vez cierra la historieta Inodoro o Mendieta. Así, todo lo visto es teñido desde el presente.

Alcanza aquí el personaje de Pereyra su punto más completo, centrando su humor en la mayor recombinação de elementos y juego de sentidos: de sentidos lingüísticos, contextuales y de referentes culturales, intertextualizados.

El fenómeno producido por Fontanarrosa con Inodoro Pereyra dentro de la cultura popular es significativo. Aunque esta historieta no es un producto abiertamente “popular” y su lectura requiere cierto bagaje de información –no debe olvidarse que siendo publicado en el *Clarín*, delimita también de cierta manera el público objetivo– de a poco se ha vuelto referente, quizás el más constante en refrescar la imagen del gaucho, mas allá de la lectura obligatoria del *Fierro* en espacios escolares. Queda pendiente estudiar cuánto insidió el personaje del rosarino en el imaginario sobre el gaucho en Argentina.

¹³¹ Personaje de varias películas del director brasileño Glauber Rocha, puntal del cinema novo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*

¹³² “La pampa, espacio virtual, sigue siendo lugar de tránsito apto para todo uso y personaje en tránsito (...) lo que le pasa o ve pasar suele tener que ver con lo que pasa por los medios o a la gente, sin necesidad de ser muy explícito” J.Sasturain, “Inodoro Pereyra: ¡Hay cada gaucho...”.

¹³³ R.Fontanarrosa, Inodoro Pereyra21, Buenos Aires, ediciones de la Flor, 2007, p.119.

¹³⁴ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.339

Parece evidente, en todo caso, que el personaje, subversivo, paródico, desestructurante, se volvió referencia del mismo gaucho en la sociedad. Cuando en 2007 se hizo una versión en dibujos animados de *Martín Fierro*, fue a Fontanarrosa a quien se convocó para los diseños de los personajes, así como para elaborar –junto a Horacio Griberg– el libro cinematográfico: la réplica paródica ha dado una vuelta de tuerca entera y se hace referente para la recreación. Novedad para buena parte del público que de esta manera se acerca por vez primera al clásico nacional, *Martín Fierro, la película* se apoya en Pereyra para socializarse. Fontanarrosa enserió los dibujos, alejándose del tono caricaturesco aunque sin abandonar su estilo gráfico. En mucho Pereyra es la humanizada oposición al personaje incólume de Hernández.

Argumentalmente, la película reproduce el modelo clásico de película basadas en el “camino del héroe” –típico de los film de aventuras de consumo masivo, ante el que el público está acostumbrado y sabe qué esperar–, con malos ambiciosos y buenos nobles. Ejercicio complejo como el que tuvo que enfrentar Lugones al reinterpretar al mismo *Fierro*, la narración reinventa pasajes para justificar las muertes que el Fierro original comete sin legítimas causas, o explicitar las condiciones históricas del los hechos, sobre todo centrándose en la explotación del gaucho por parte de poderosos.

Al tiempo, la adaptación evidencia lo incólume que la tradición vuelve a ciertos objetos que devienen elementos representativos del relato nacional, como el *Fierro*. Griberg cuenta cómo, al pensar una adaptación para niños con el protagonista como “una especie de Llanero Solitario”¹³⁵, fue Fontanarrosa quien señaló no solo que alejarse de Hernández terminaba traicionándolo: “Nos van a cagar a patadas...”¹³⁶. El texto nacional aún tiene carácter sacro.

Otra vez los indios

“El indio pasa la vida / robando o echao de panza. / La única ley es la lanza / a la que se ha de someter. / Lo que le falta en saber / lo suple con desconfianza”, dice *Martín Fierro* de los indios. Hernández, Sarmiento, los cronistas de la conquista del desierto¹³⁷: todos coinciden en retratar al indio como un salvaje deshumanizado, cuyo único deseo es el saqueo y la destrucción.

¹³⁵ Otra vez la cercanía con el mitológico oeste norteamericano

¹³⁶ Horacio Gringerg, “Una nueva edición de *Martín Fierro*”, p.174.

¹³⁷ Dos hitos literarios –con carácter de literatura testimonial– de la conquista del desierto lo corroboran: *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, y *La guerra al malón*, del Comandante Manuel Prado.

En las historietas de Inodoro Pereyra, los indios son también casi siempre figuras de paso desde o hacia un malón (Figura 21)¹³⁸, pero con un tono distinto, de complicidad dentro del relato. Aquí ellos parecen saber estar cumpliendo un rol teatral más que realmente en camino a saquear. Insisten en su estereotipo –lo caricaturizan hasta la imposibilidad– como tratando de evidenciarlo en tanto tal por la exageración.

Pidiendo bono contribución para hacer un malón, planificando un ataque a Buenos Aires o decididos a dedicarse a la pesca para sobrevivir, los muertos de hambre originarios –tan desamparados como el gaucho– parecen intentar ingresar en la modernidad de cualquier manera (Figuras 22 y 23)¹³⁹. Así, podrán acudir a Pereyra en busca de consejo o ayuda o para quemarle el rancho. Aún así, nunca serán los enemigos del gaucho.

–Ahora vienen a pedir ayuda después que no me permitieron construir una letrina entre los yuyales, oponiéndose al progreso (les dice Pereyra)

–Temimos que ese emprendimiento alterara el equilibrio ecológico (le responden)¹⁴⁰

Es claro que en la historieta no hay la más mínima intención ni de denigrar ni de reivindicar la realidad histórica sufrida por estos pueblos. Lo que entra a jugar es el estereotipo de la indiada insurrecta, la burla a la figura de salvajes ignorantes que les construyó el relato patrio y que de cierta manera aún sigue vigente en ciertos imaginarios.

–Yo conservo esta punta é flecha. Me la disparó Baigorrita, el hijo del cacique ranquel (cuenta Pereyra a una antropóloga)

–Pero ... ¡Es una ventosa de goma! (le responde esta)

–Son indios muy primitivos. Casi infantiles (retruca el gaucho)¹⁴¹.

Durante la etapa aventurera de Inodoro, este huye por un tiempo de los milicos a las tolderías. Ahí, desarrollado el vínculo se estrecha. Cuando se despida de ellos, será la única vez que, en 35 años, una viñeta muestre como a Pereyra se le empañan los ojos y tiene que tragarse una lágrima.

Tan solo un tipo común

Arrancando como un personaje paródico con constantes influencias intertextuales, el paso del tiempo va acercando a Inodoro Pereyra al “tipo común” que explora en su

¹³⁸ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.249.

¹³⁹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p.519. y R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 28, pp.37–41.

¹⁴⁰ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 23, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999, p.57.

¹⁴¹ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 23, p.7.

última época Fontanarrosa en su obra general. El personaje va ganando dimensiones con el tiempo. Es significativo que no ocurra lo mismo con *Boogie el aceitoso* –el mercenario norteamericano, la otra figura emblemática de la obra gráfica del autor– que mantiene inmutable su carácter con el transcurso de los años, como los héroes patrios. Esta diferencia evidencia que no es la simple continuidad la que genera ese cambio de registro.

Ante el gaucho arquetípico –el perfilado por Sarmiento, el reivindicado por Hernández, el reinventado por Lugones, el novelado por Güiraldes–, paradójicamente sin abandonarlo, Pereira se va constituyendo en el “antiguauchos”. En vez de madrugar como Fierro y trabajar incansable como Segundo Sombra –ambos personajes cuyos nombres usa en recurrentes juegos de palabras–, Pereira es flojo y dormidor contumaz; su canto es desastroso y, sin pingos que lo lleve –desaparecido desde la llegada a *Clarín*¹⁴²– camina acompañado del perro que para no ladrarle le habla, con el que se tranzan los largos circunloquios que no tiene más fin que jugar con significantes, opuesto al lacónico gaucho hombre de acción y poca palabra hecho de soledades y recelo. Eulogia tiene una personalidad imponente –casi siempre respecto a Pereyra–, ajena completamente a las sumisa y callada cuando no invisible mujer de gaucho. Sustituido el facón por la palabra, Pereyra termina casi siempre sorteándose con decires, y para cada frase tiene una contrafrase que cambie sentidos.

En un mundo de conflictividad y de testarudez colectiva –de las loras a Eulogia, de los pampas a la policía rural–, Mendieta será la voz que busca evitar el conflicto, inicialmente solo él aunque después Pereira parecería plegar aunque sin explicitarlo para no perder valor. “Negociemos Don Inodoro” es una de las frases recurrentes de Mendieta¹⁴³. El perro, contrapunto, es más intelectual, razonable y crítico que el gaucho.

Este gaucho hablador se aleja del arquetipo del ser nacional inventado e impuesto, para desarrollar una complicidad que suele apoyarse en algo tan ambiguamente definible como “sentidos comunes sociales”, lugar donde también se consolida parte de la identidad colectiva: compartir un mismo bagaje de referencias¹⁴⁴, unas mismas

¹⁴² Según Fontanarrosa –que decía que lo que más le gustaba dibujar era la pampa, porque bastaba con una línea–, el caballo desaparece para escaparle al agobiante trabajo tener que abrir el encuadre ante un hombre montado. R.Braceli, *Fontanarrosa, entregue*, p.40.

¹⁴³ “Mal pero acostumbrado” será frase recurrente de Pereira –y que dirá también Fontanarrosa cuando la enfermedad comience, infame, a devorarlo–. En 2003 le diagnosticaron esclerosis lateral amiotrófica, enfermedad que fue limitándolo hasta prácticamente paralizarlo completamente antes de su muerte en 2007.

¹⁴⁴ Muy significativamente, siendo el fútbol una de las mayores pasiones de Fontanarrosa, es prácticamente nula la presencia de este en Pereyra, explícitamente argumento en solo una de las

preocupaciones y expectativas, una misma realidad coyuntural, una misma perspectiva, un mismo pasado colectivamente resignificado. “Al Inodoro es al único que no me lo entienden afuera”¹⁴⁵, decía Fontanarrosa. Y este no entender creemos supera el simple *background* de información, que indudablemente da sentido. Muchos de los referentes que Fontanarrosa usa son ajenos –melodías de Joan Manuel Serrat, personajes navideños o inversores japones– y reapropiados. El sentido y la complicidad parecería requerir también a un tipo de sensibilidad, de un tono del relato aceptado o de una intención humorística compartida. En la combinación, parece no ser baladí el gusto a ser juntos testigos de la subversión de los patrones con el que se ha sido formado.

Podemos encontrar en una conjunción de elementos el cambio de Pereyra en el tiempo: de la plancha única, el paso por una prolongada etapa de aventuras de larga duración demandó el desarrollo más complejo de los personajes. El mismo factor de episodios por entregas fue desarrollando personalidad y vínculos. Es por esto que el personaje del perro Mendieta fue acercándose al rango de co-figura en ese tiempo.

Al volver a la plancha única, sin aventuras, los personajes ya han consolidado caracteres. También son claves en esta humanización dos características básicas de Pereyra. Primero, la constante intertextualidad, que lo lleva a explorar en la cultura de masas, lo que implica apoyarse en multitud de elementos que construyen un determinado tipo de sensibilidad colectiva. El segundo factor, la implícita referencia y vinculación con el contexto social, político y económico que le exigió su presencia en el diario *Clarín*. Nunca explicitado pero siempre presente, el mundo de Pereyra es afectado por lo que va aconteciendo en el país, y la posición del autor –hombre de la calle finalmente– frente a esa realidad va reflejándose en la posición de Pereyra. La complicidad con el público termina de cerrar esta constitución. Lenguaje, referentes, realidad, esperanzas compartidas van haciendo de este personaje algo cercano al sentir común.

historietas, cuando técnicos busquen por el interior valores desconocidos, o en la bincha del jefe indígena Cachul –cuando en sus aventuras Pereyra se refugie en los toldos– que dice “soy canaya”, como se llaman los hinchas del equipo “Rosario Central”, del que Fontanarrosa fue ferviente seguidor, hasta diseñarle un personaje como logo.

¹⁴⁵ R.Fontanarrosa, “Vivo en Rosario sólo por ver a Central”, Entrevista publicada en El Gráfico, Buenos Aires, 30 de mayo de 1989, versión digital <http://www.elgrafico.com.ar/2008/07/17/C-529-mano-a-mano-con-fontanarrosa.php>. Últ.Cons. 2011.09.16. El otro gran personaje de Fontanarrosa, “Boogie” –magnificación extrema del mercenario/policía/bravucón del cine norteamericano– que apela a sobredimensionar la violencia el racismo, el machismo, la agresión extrema y la sordidez, ha sido difundido en el continente, llegando a ser publicado en México y Colombia con más asiduidad que en la misma Argentina. En 2009 fue producida la película de dibujos animados “Boogie, el aceitoso”, dirigida por Gustavo Cova, que al construir un desarrollo dramático de largo alcance desvirtúa el personaje.

Creemos que también la palabra como eje fundamental, invadiéndolo todo prefigura esta evolución. En Fontanarrosa –y se descubre a lo largo de su obra– el diálogo es una de las formas primordiales para exponer la personalidad del personaje. La palabra no reducida a suplantación de la acción, sino entendida como acción misma. Al hablar, Pereyra también va prefigurándose, definiéndose y delatándose.

Pero si en algunos rasgos Inodoro es antítesis del gaucho, en otros es magnificación que recalca rasgos “constituyentes”: tendrá un sobrino que denomina “el raro”, vergüenza de la familia, por el imperdonable vicio de ser vegetariano, casi un traidor a la argentinidad. Pereyra, como todo argentino que se precie, es capaz de matar para no permitir que alguien meta las manos en un asada que está haciendo, como es conciente del “clásico egoísmo argentino [...] que nos ha hecho acaparar todo el talento y no dejar nada pa los demás...”¹⁴⁶. El argentino medio, el de la calle, también hecho de estereotipos, el mismo hablador que a veces peca de ignorancia arrogante: “–Pero... Galileo decía... / –¡Qué sabía Galileo de astronomía, Mendieta! Lo que pasa es que en este país habla cualquiera”; “–Calma, don Inodoro. Napolión decía “Los ejércitos marchan sobre sus estómagos” / –¡Qué sabía Napolión de ejércitos, Mendieta! Lo que pasa es que en este país habla cualquiera”¹⁴⁷.

El Pereira sedentarizado no se mantiene incólume, tal como las figuras que le dan antecedente: se acobarda, miente o hace aspavientos de violencia nunca ejercida; torna un personaje enrevesado, de salidas variadas o contradictorias. Como dice Sasturain: “Inodoro Pereyra es –por sobre todo– un lenguaje, una retórica llena e ampulósidades que recubre un carozo blando y heroico, capaz del exabrupto y la aflojada”¹⁴⁸

Y es aquí donde, quizás de cierta manera se perfile algo de la identidad colectiva, algo que acerca y hace comunidad a los hombres y mujeres que conviven en un mismo territorio: Fontanarrosa lo define como “un tipo como tantos que hace lo que puede y no

¹⁴⁶ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 26, p.8.

¹⁴⁷ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 28, pp.47 y 57, respectivamente.

¹⁴⁸ J. Sasturain, *El domicilio de la aventura*, p 197. “De a poco, todo combate o peripecia ha decantado en una esgrima verbal cada vez más densa –no hay pausa: cuadro a cuadro– y de sutileza creciente (...) hoy sólo ocasionalmente guapea con un desproporcionado desplante verbal (...) La quietud en espera es, en este Inodoro de actitud casi zen, una estrategia de supervivencia.” J. Sasturain, “Inodoro Pereyra: ¡Hay cada gaucho en esta pampa!”, *Clarín*,

lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros, pero que, por sobre todas las cosas, es un personaje digno”¹⁴⁹.

“Inodoro Pereyra se convirtió en un ‘argentino común’, que ve transcurrir la actualidad con un asombro que ser acerca al desconcierto”, dice Daniel Freidemberg, a lo que Judith Gociol agregar “Es justamente por estos sentidos antagónicos – la dinidá, la derrota, la viveza crioya– que Inodoro Pereyra es tan argentino como el dulce de leche, la birome o el colectivo: un verdadero mojón de argentinidá”¹⁵⁰.

De cualquier manera, Pereyra parecería no pretender delimitar rasgos identitarios. Al respecto, Mediente es claro: “El de nuestro país es un problema de identidad”, a lo que el gaucho responde “Dígamelo a mí, Mendieta, que durante años viví convencido que era escocés”¹⁵¹.

¹⁴⁹ R.Fontanarrosa, *20 años...*, p 15.

¹⁵⁰ Judith Gociol, “Inodoro y su tata”, en *20 años...*, p.15.

¹⁵¹ R.Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* 23, p.12

CONCLUSIONES

Al iniciar esta investigación, nuestra meta fue ingresar en la obra de Roberto Fontanarrosa desde una lectura que reflexionara en cómo interviene sobre dos figuras arquetípicas institucionalizadas de la nación argentina.

Fundamos esta reflexión considerando que al tratar estos tópicos, el trabajo humorístico de Fontanarrosa suele apoyarse en los sentidos comunes que atraviesan la sociedad, principalmente los contruidos por marcos sociales de la memoria como la escuela o los medios masivos de difusión.

Desarrollamos el análisis de contenidos basándonos en algunas reflexiones teóricas que entienden a los imaginarios de nación como constructos artificiales naturalizados en el cuerpo social. Trabajar un marco teórico apoyado en autores como Benedict Anderson, Maurice Halbwachs, Luis Ricardo Dávila, Carlos Monsiváis, Guillermo Bustos o Ezequiel Martínez Estrada nos permitió prefigurar un modelo de historia patria y figuras arquetípicas. A partir de ello, manejamos categorías de trabajo como *historia oficial* –en tanto la narrativa del pasado implantada desde marcos sociales hegemónicos–, *perspectiva histórica instituida* –como una forma de entender la historia reduciéndola a luchas por el control de poderes centrales, encabezadas siempre por sujetos particularizables– o *memoria pública de Estado* –más reafirmativa que reflexiva–. Respondiendo a líneas hegemónicas impuestas hasta la naturalización, dichas visiones se alejan –y por momentos parecerían ser autónomas– de los estudios que intentan explicar el pasado de las sociedades.

En paralelo, usamos la entrada humorística como un tipo de reflexión deconstructiva, en lo común no suficientemente pensada en la academia. Ensayistas como Luigi Pirandello, Jonathan Pollock o Pablo de Santis nos permitieron delimitar la parodia y lo absurdo como dos categorías del discurso humorístico, clave para entender una parte de la obra de Fontanarrosa.

Así leímos dos tipos de registros narrativos que poseen características disímiles, particulares y diferenciables: el cuento y la historieta. Mientras el prócer es tratado exclusivamente en la narrativa escrita, el gaucho es desarrollado en la gráfica. Los tratamos de una misma manera, en tanto narrativas. Sobrepasando los objetivos de esta

investigación, sabemos que un análisis de la parte visual y su gramática en la historieta de Fontanarrosa es esencial para comprender en su amplitud el alcance del trabajado del autor, donde también se reflexiona sobre estéticas y representaciones visuales. Esperamos que nuestro trabajo induzca a reflexionar sobre la potencia discursiva de la historieta, comúnmente ignorada, desconociendo las múltiples capas que la atraviesan.

Como señalamos ya en la introducción, también queda pendiente un necesario estudio sobre audiencias, formas en que fue leído Fontanarrosa y sus personajes, así como cuál fue su influencia en la cultura de masas, en relación al alcance obtenido en función del medio de difusión. Mientras la cuentística puede ser más delimitable en tanto a público, se complejiza cuando un personaje como Pereyra es publicado en tiradas quincenales de hasta medio millón de ejemplares. Cada experiencia abre múltiples lecturas posibles que habría que estudiar. En el caso de Pereyra, hemos visto cómo el mismo soporte llegó a incidir profundamente en la estructuración y evolución del personaje. Soporte —que le da materialidad y dirección a producciones culturales—, difusión, mercado, son elementos que también se hace necesario vincular en próximos trabajos.

En los cuentos que desarrollan la temática de próceres independentistas, hemos visto cómo Fontanarrosa principalmente parodia los recursos retóricos y los esquemas arquetípicos acartonados de estos personajes. Sin embargo, los relatos no llegan a cuestionar la perspectiva histórica instituida, a la que de cierta manera reafirman. Esto parecería demostrar lo acendrados que están este tipo de modelos en la conciencia colectiva: historia hecha de eventos y sujetos puntuales, héroes intocables, de carácter sacro aún en tiempos de descreimiento y crisis de macrodiscursos. Las narraciones vistas refrescan el modelo sin llegar a subvertirlo radicalmente. Esta reevocación parecería indirectamente surgir de una memoria conmemorativa. Sin embargo, aquí la parodia o el absurdo desmontan y ponen en evidencia los maniqueísmos retóricos y simbólicos del relato histórico instituido y de sus personajes.

Mientras que en la evolución de la obra general de Fontanarrosa se va abandonando la parodia para acercarse a la psicología de los personajes o a un costumbrismo contemporáneo, en los cuentos de temática histórica no cambió significativamente su tratamiento con el paso de los años. El personaje de Inodoro Pereyra, al contrario, surgido de la parodia fue evolucionando hacia un carácter más

diverso y cercano al “hombre de la calle”, bajo el influjo de factores como la intertextualidad o la implícita presencia de la realidad coyuntural y colectiva. Vemos aquí ciertos factores que sí podrán considerarse como aglutinantes y constructores de comunidad: unos mismos referentes y una misma forma de procesarlos, dentro de una realidad de problemáticas compartidas.

La intertextualidad en Inodoro Pereyra, hemos visto deviene exposición de multiplicidad de elementos que participan en la conformación del acervo cultural común, en el texto recombiniéndose desjerarquizados. Este proceso implica también compartir a similares matrices de sentido y significación. Complejo texto que, sin pretensiones de alta cultura, se pone en diálogo con otras textualidades y hace se relacionen entre sí. Profundamente significativo que esto se haga a través de una figura emblemática de lo nacional.

Esta diferencia antagónica de perspectiva al tratar el tema gaucho o el libertario se evidencia así mismo un cambio de valor. Cuando Fontanarrosa narra la gesta patriótica, los gauchos se diluyen en la tropa montonera. El sujeto raso desaparece como figura. Por el contrario, al contar desde el gaucho Pereyra, la guerra civil no llega a ser más que una vaga referencia. Cada entrada –la del prócer, la del gaucho– parece representar el punto de vista desde el que construye el relato: el del cabecilla, que ignora a la tropa, y el del sujeto común, más ocupado en sobrellevar su vida que en incidir en los grandes procesos.

Entre los precursores patrios y los gauchos también es posible marcar otras diferencias estructurales, básicas para la diversa evolución en la obra del rosarino: Los próceres como figura terminan siendo vistos desde una lectura instituida sólidamente, que le confiere un carácter monolítico, normalmente unívoco. La forma del gaucho, por el contrario, ha tenido múltiples perspectivas, ninguna de las cuales ha desaparecido por completo: desde el bárbaro sarmentino al perseguido hernandiano, del emblemático lugoniano al telúrico folclórico, todas estas facetas se mantienen. Y a la vez se vinculan entre sí en tensa relación, dándole a la figura gaucha diversidad de entradas, a veces incluso contradictorias. Por otro lado, apropiado por una multitud de grupos que le confirieron distinto valor, el gaucho también se diversificó. Recordemos la influencia de la migración europea y su fusión en la reconstitución del país a inicios del siglo XX, momento en que se construyó el gaucho como emblema.

Los próceres instituidos generalmente son vistos como figuras superiores al individuo común en todos los sentidos. Inalcanzables, adelantados a su tiempo, conociendo las esencias primordiales de la república venidera, inquebrantables, tenaces,... figuras distantes al hombre de la calle, que puede verlos como sus paladines pero nunca como sus iguales. El prócer no solo opaca, sino que torna figura no cercana, no cómplice o íntima. El gaucho combina también una serie de valores positivos como tenacidad o nobleza, pero desde la cercanía. Puede cubrirlo un hálito de sabiduría profunda, pero nunca superior. A la vez, al ser presentado como una figura que ampara y representa a todos, estos valores comunes pueden ser traspasados, reinterpretados o reseleccionados.

En el proceso que vive Pereyra también puede verse una humanización cómplice: del gaucho sabio –como lo son Martín Fierro o Segundo Sombra–, Pereyra va haciéndose más un hablador, más cercano al sujeto medio.

¿Dónde se construyen entonces los espacios e imaginarios que den al sujeto concreto pertenencia, sino real, al menos percibida como propia? Analizando la obra general de Fontanarrosa, parecería que la argentinidad se termina construyendo como una identidad a la que constantemente se apela o desafía, pero sin nunca de define en rasgos concretos, delimitables. Una certeza siempre baga.

Los próceres se mantienen como figuras lejanas pero propias, como los cuadros de distantes antepasados. El gaucho de la historieta, más cercano, queda en alegoría de un ser colectivo. Otras comunidades más pequeñas, más asibles, entrañables y constantes en la obra de Fontanarrosa, como el fútbol o la mesa de amigos, se presentan como pertenencias claras. En el trabajo del rosarino puede verse cómo la interacción, el vínculo, los comunes referentes (entre ellos imaginarios del pasado como prócer y gaucho), tornan factores que hacen a la identidad de la comunidad. La relación de la palabra aquí es elemento primordial de cercanía.

Aquí no hay rasgos esenciales, inamovibles o fatales que impongan identidad.

Figuras como el prócer o el gaucho se presentan como elementos inevitablemente conformadores de una identidad y un imaginario colectivos hechos –como podría en cierta medida mostrar Pereyra–, de una multiplicidad de elementos muchas veces contradictorios, no reducibles a una caracterización férrea o clara, sino hecha de ambigüedades y transformaciones.

BIBLIOGRAFÍA

1. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (1983), México DF., Fondo de Cultura Económica, 1993.
2. Henri Bergson, *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, (1899), Buenos Aires, Losada, 1953.
3. Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1983.
4. Rodolfo A. Borello, "Facundo: la realidad desde el punto de vista del político y del ensayista", en Bacarisse, Pamela, ed., *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: tomo I*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1994, pp. 35-38.
5. Rodolfo Braceli, *Fontanarrosa, entregate*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
6. Guillermo Bustos, "El bicentenario: legados y nuevas perspectivas", en Guillermo Bustos Lozano, ed., *La revolución de Quito, 1809 - 1812*, Quito, Diario El Comercio-Corporación Editora Nacional - UASB, 2009, pp.1-8.
7. Rosalba Cambra, "Los arquetipos de la marginalidad", en Sosnowski, Saul, comp., *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo IV: Actualidades fundacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp 411-430.
8. Robert Caner-Liese, "El sentido del texto y el absurdo de la historia: Adorno y la hermenéutica", en Cabot, Mateu, ed.; *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007. pp. 43-56.
9. Germán Carrera Damas, "La huella tenaz de un fundador", en *El culto a Bolívar*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, pp.217-271.
10. Thomas Carlyle, *De los héroes. Hombres representativos*, (1841), Buenos Aires, W.M. Jackson, 1952.
11. Luis Ricardo Dávila, "Centenario e inventario de los problemas venezolanos", en revista *Historia Mexicana LX: 1*, Mexico, jul-sep 2010.
12. Fernando J. Devoto, "Relatos históricos, pedagogías cívicas e identidad nacional: el caso argentino en la perspectiva de la primera mitad del siglo XX, en Javier Pérez Siller coor., *La identidad en el imaginario nacional: reescritura*

- y enseñanza de la historia, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s.f., pp.37-60.
13. Pablo de Santis, “Risas argentinas: la narración del humor”, en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina Vol.11 La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 247-256.
 14. Roberto Fontanarrosa, *El mundo ha vivido equivocado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1982.
 15. —, *No sé si he sido claro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
 16. —, *El mayor de mis defectos*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1990.
 17. —, *Uno nunca sabe*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.
 18. —, *La mesa de los galanes*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1995.
 19. —, *Los trenes matan a los autos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997.
 20. —, *Una lección de vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
 21. —, *Te digo más...*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001.
 22. —, *Usted no me lo va a creer*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2003.
 23. —, *El rey de la milonga*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.
 24. —, *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
 25. —, *Inodoro Pereyra 21*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 26. —, *Inodoro Pereyra 22*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 27. —, *Inodoro Pereyra 23*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2005.
 28. —, *Inodoro Pereyra 25*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2006.
 29. —, *Inodoro Pereyra 26*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 30. —, *Inodoro Pereyra 27*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2005.
 31. —, *Inodoro Pereyra 28*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 32. —, *Inodoro Pereyra 29*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 33. —, *Inodoro Pereyra 30*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 34. —, *Inodoro Pereyra 31*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2007.
 35. —, *Inodoro Pereyra 32*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2008.
 36. —, *Los clásicos según Fontanarrosa*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1980.
 37. —, *Historietas completas a todo color*, Buenos Aires, Ed. de la Hurraca, s.f.
 38. —, *Todo Boogie el aceitoso*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2009.
 39. Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

40. Gérard Genette, "La literatura a la segunda potencia", en Navarro, Desiderio, ed., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1997, pp.53-63.
41. José A. González Alcantud, *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona, Anthropos, 2006.
42. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, Universidad de la Concepción, 2004.
43. José Hernández, *Martín Fierro (con diseños originales de Roberto Fontanarrosa)*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
44. José Hernández, *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*, Madrid, JM Ediciones, 1999
45. Eric.J.Hobsbawm, "Inventando tradiciones", en revista, *Historia Social*, Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, p.203-214.
46. Josefina Ludmer, "El género gauchesco", en González Echevarría, Roberto, ed., *Del descubrimiento al modernismo*, Madrid, Gredos, 2006, pp.614-629.
47. —, "Quien educa", en Sosnowski, Saúl, coord., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp.160-172.
48. Ezequiel Martínez Estrada, "La literatura y la formación de una conciencia nacional" en Sosnowski, Saúl, ed.; *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996. pp. 22-53.
49. —, "Meditación sobre Facundo" en Yáñez, Mirta, comp., *Recopilación de textos sobre la novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp.261-264.
50. Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
51. Mabel Moraña, "Narrativas protonacionales: el discurso de los libertadores", en *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas, Excultura, 1997, pp.65-83.
52. Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Asturias, Nobel, 1999.

53. —, “Historia, política e ideología en la celebración del centenario mexicano”, en revista *Historia Mexicana, Volumen LX*, Numero 1, julio-septiembre 2010. num. 237, pp. 31-83.
54. María Cristina Pons, “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en Noé Jitrik, coord., *Historia crítica de la literatura argentina Vol.11 La narración vence la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp 97-116.
55. Luigi Pirandello, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
56. Jonathan Pollock, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
57. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Cuarto propio, Callejón, 2003.
58. Jorge B. Rivera, comp., *Poesía gauchesca*, Caracas, Ayacucho, 1987
59. Emir Rodríguez Monegal, “El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada”, en Revista Iberoamericana, v. 40, n° 87-88, abril-setiembre 1974, p. 287-302.
60. Domingo F. Sarmiento, *Facundo o Civilización y Barbarie (1845)*, Buenos Aires, Longseller, 2006.
61. Juan Sasturain, “Siete vueltas alrededor de un Inodoro”, en *El domicilio de la aventura*, pp.193-202. (ensayo publicado originalmente en Superhumor No 3, diciembre 1980).
62. Diana Sorensen Doodrich, “Ricardo Rojas, lector del 'Facundo': hacia la construcción de la cultura nacional”, en Sosnowski, Saúl, coord., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp.555-562.
63. Bernardo Tovar Zambrano, “Porque los muertos mandan: el imaginario patriótico de la historia colombiana”, en Javier, Pérez Siller, coor., *Identidad en el imaginario nacional: reescritura y enseñanza de la historia*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s.f, pp.421-441.
64. David Viñas, “El escritor liberal romántico”, en Sosnowski, Saúl, coord., *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*, Caracas, Ayacucho, 1996, pp.173-188.
65. Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

ANEXOS

FIGURA 1. Historietas gauchescas. Fabián Leyes y El Huinca.



tirao por la vida de errante bohemio, Inodoro Pereyra, el renegau, dentro a la pulperia

guénas y santas



se hizo un silencio puntiagudo como una chuza y ajuera el crespín yoraba como si le hubieran pegau

A mí no me asustan sombras ni bultos que se remaman



¡Entregáte, Inodoro, somos pocos pero bien montaos!



¡Ahijuna con la lobuna! Los blancos e Villegas... ¡pero el hijo e mi Tata no se rinde!



No te hagás el yaquareté, Inodoro, un cepo fortinero testa' aguaitando



Un rayo, un rejucilo de bravura cruza por los ojos zarcos de Inodoro, es una comadreja enfurecida

yastoy crecido pa hacer la colimba, no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo



la lucha era inminente. Inodoro era una lanza, un alarido de coraje, un tubérculo ancestral

¡MAS ENDIÚN REPENTE....!

ALTO, MAULAS, ASÍ NO SE MATA A UN VALIENTE!



qué grande hai de ser la muerte que viene tan dispacito



La lucha fue cruel y mucha, cuatrocientos toros cerriles contra dos gauchos convertidos en el mismo mandinga un revolear de sables, ponchos, boleadoras y bombillas

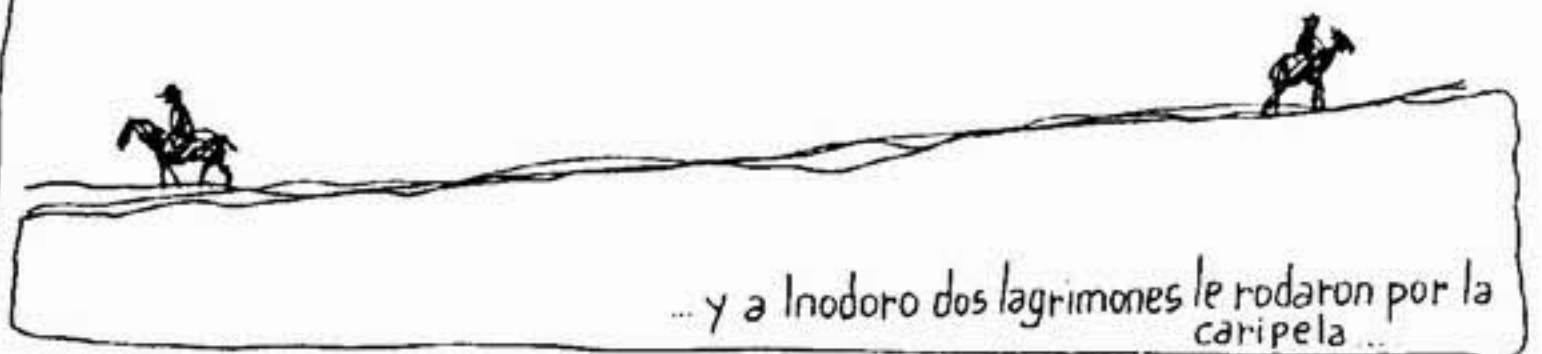
¿y ahora amigazo?



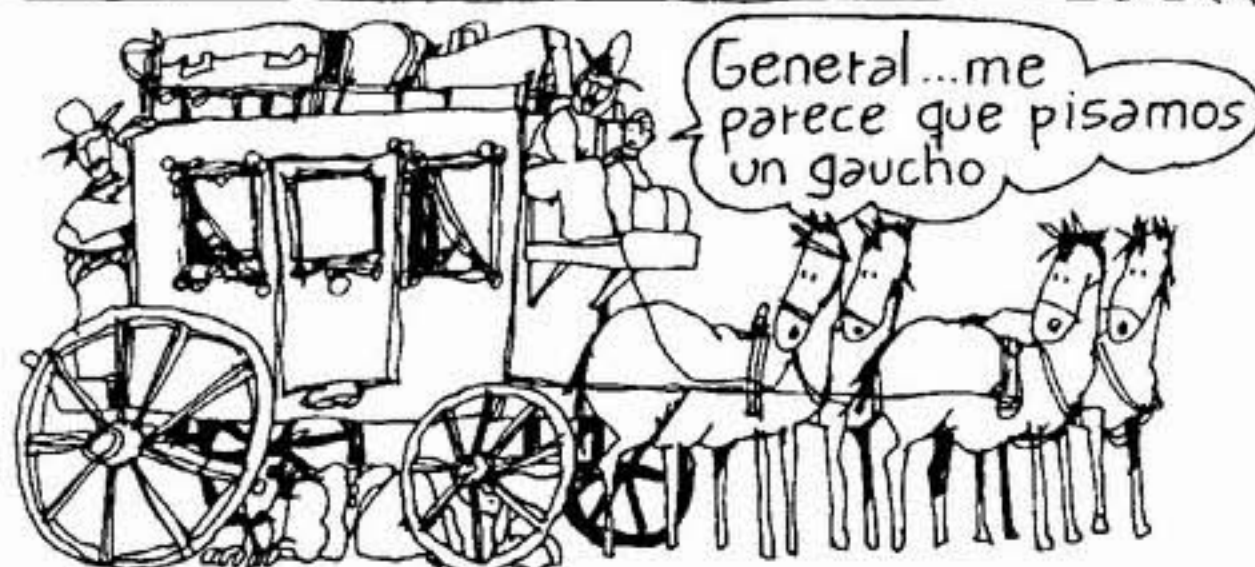
¿qué le parece si juimos a las tolderías?



¿sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original...



... y a Inodoro dos lagrimones le rodaron por la caripela...



Suerte que preguntaron El otro camino está una temerida de malo ¡A ver si entuavía les sucedía alguna disgracia!

eso

Las gayinas son ajenas

Catarata avícola,
aluvión carnal
derramado insolente,
el arreo de 32.500
gallinas coloradas
crecia plumífero y
vital por el sonoro
diapasón del cacareo



Hagamos un
alto, Inodoro

Güeno,
Nazario



y oime, Nazario... ¿pa que
yevamos tanta
gayina a las Termas
de Río
Hondo?



Te vía contar, Inodoro; parece
que es un negociado juleto
En las termas
quieren
hacer
caldo e' gayina
pa tuito el
ejército



Suerte que no
se les ocurrió
hacerlas asadas
Nos teníamos
que dir pa
Tierra
el Fuego



pero hay
otra cosa
escuendida,
Inodoro



Hay una gayina que es la que vale
Las demás son comparsa pa desimular
Una gayina que ganó un premio en
Palermo, Miss Leghorn, carísimo
el animal



cómo será de güena la bataraza
que pa pasar desapercibida
va con peluca e' plumas
coloradas



Endijpue
se la
muestro
¡Tiene unos
ojos!



¡una pechuga,
unos muslos...!



¡No siga, Nazario,
que uno no es
de lata!



FIGURA 5. Colaboración para la revista infantil *Humi*, octubre de 1982







Silencio y muerte de un mamboretá

FIGURA 8





El ser nacional

FIGURA 10

Observe, Licenciado... A ver, Pereyta...
póngase de perfil. Mire, Licenciado:
vincha, tastra, chitipã, botas

¡Es lo más parecido que he visto
al "ser nacional"!

Un verdadero hallazgo, doctor.
¡Nadie puede definir al
"ser nacional" y usted lo ha
descubierto!

Su porte
su imagen, su.....
¿Cuál es su extracción
Pereyta?

Güeno, la única extracción que
tengo es ésta. La muela del
juicio, que ni apelando pude
salvarla

No. Yo digo... sus
orígenes

Güeno, yo vengo
de una familia
ilustre

¡No le digo!
Eran tuitos
ilustres
desconocidos

Mire, Pereyta. Le digo más, no debe
haber en el mundo un gaucha
como usted

Ni siquiera en los países
más adelantados

No es
pa
tanto

No exagero. Y mire que
yo no soy de elogiar
al divino botón

Y si no es de elogiar...
¿Por qué le dice
"divino"?

Lo que pasa es
que su humildad,
Pereyta, no
admite
alteración de
ningún tipo

Es que si viene algún tipo a
alterar, yo lo saco vendiendo
almanaques

A menos que
sean de
Molina
Campos

Créame, Pereyta. Usted es una imagen de
futuro. Marchamos hacia un país pastoril.
Nada de industrias ni de esas cosas
Vacas y trigo, mi amigo. Con el
tiempo todos seremos
como usted

Pucha, Mendieta... Y yo que me
lamentaba que los gauchos
éramos cosas del pasado, nomás
Se ve que pa algunos somos
un futuro

Ahuta... no sé... Será que me conozco...
pero yo, como futuro mío, no me convenzo



La pampa de los senderos que se bifurcan

FIGURA 11

Volvió Inodoro, jinete en su azulejo
Atrás, el Mendieta lo seguía como
un mal recuerdo

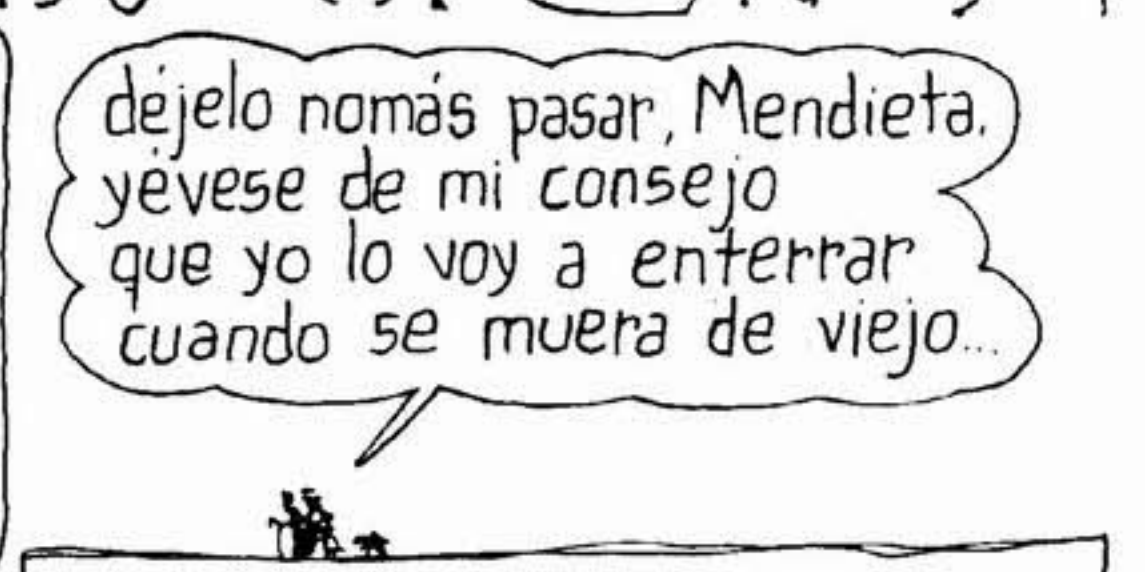


FIGURA 12. Gráficas de Juan Castagnino para *Martín Fierro*

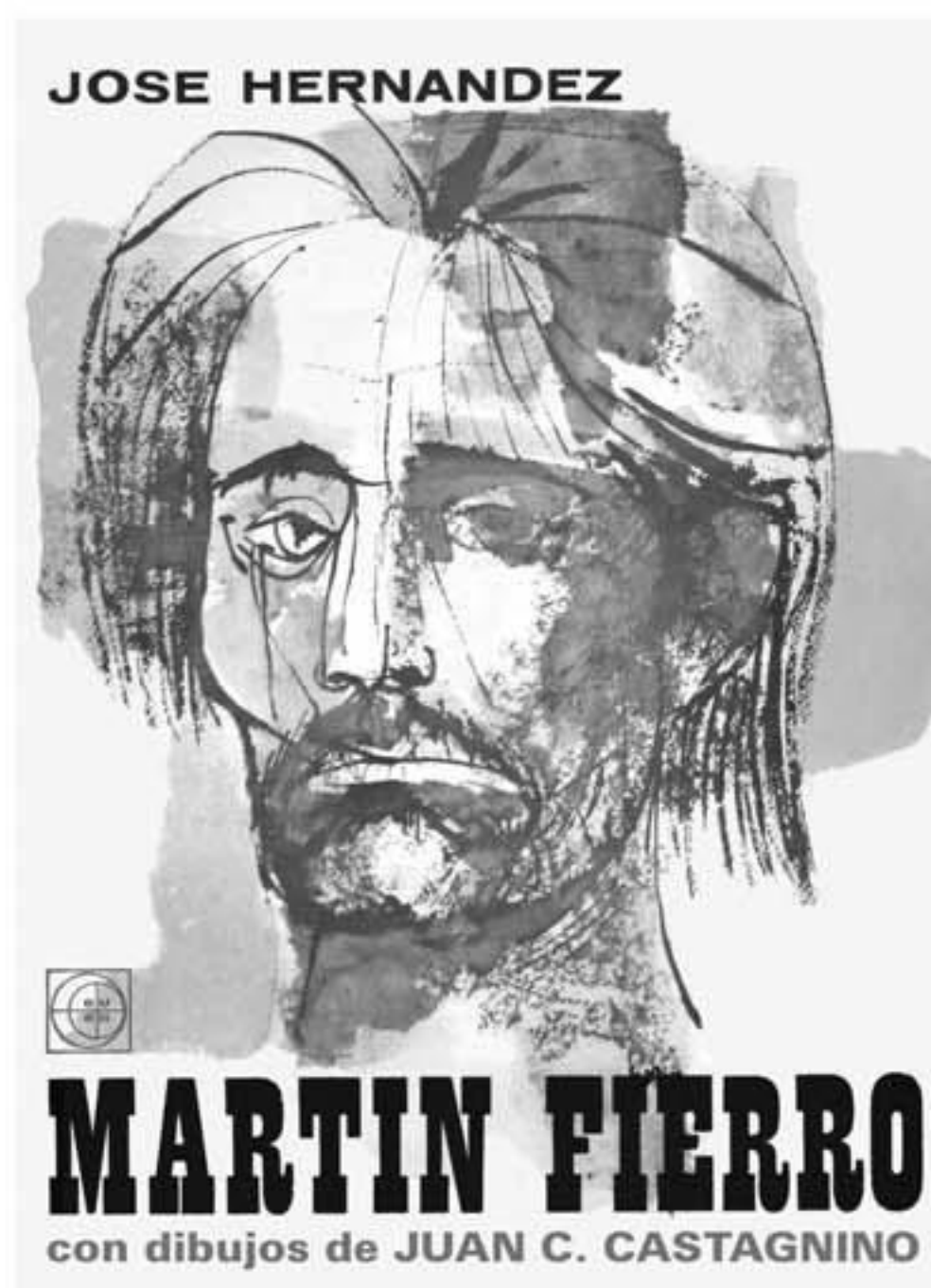


FIGURA 13. Gráfica Carlos Alonso para *La guerra al Malón*

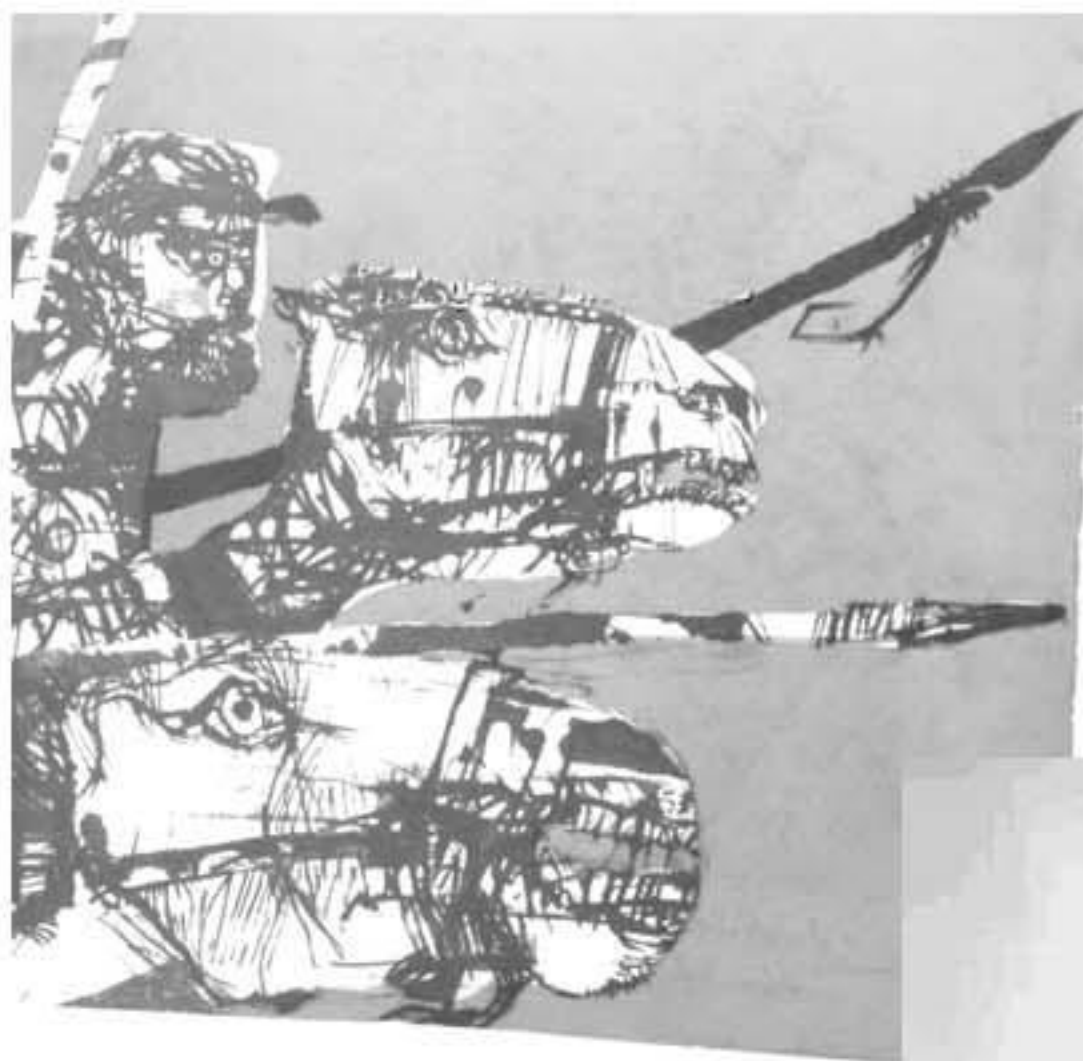
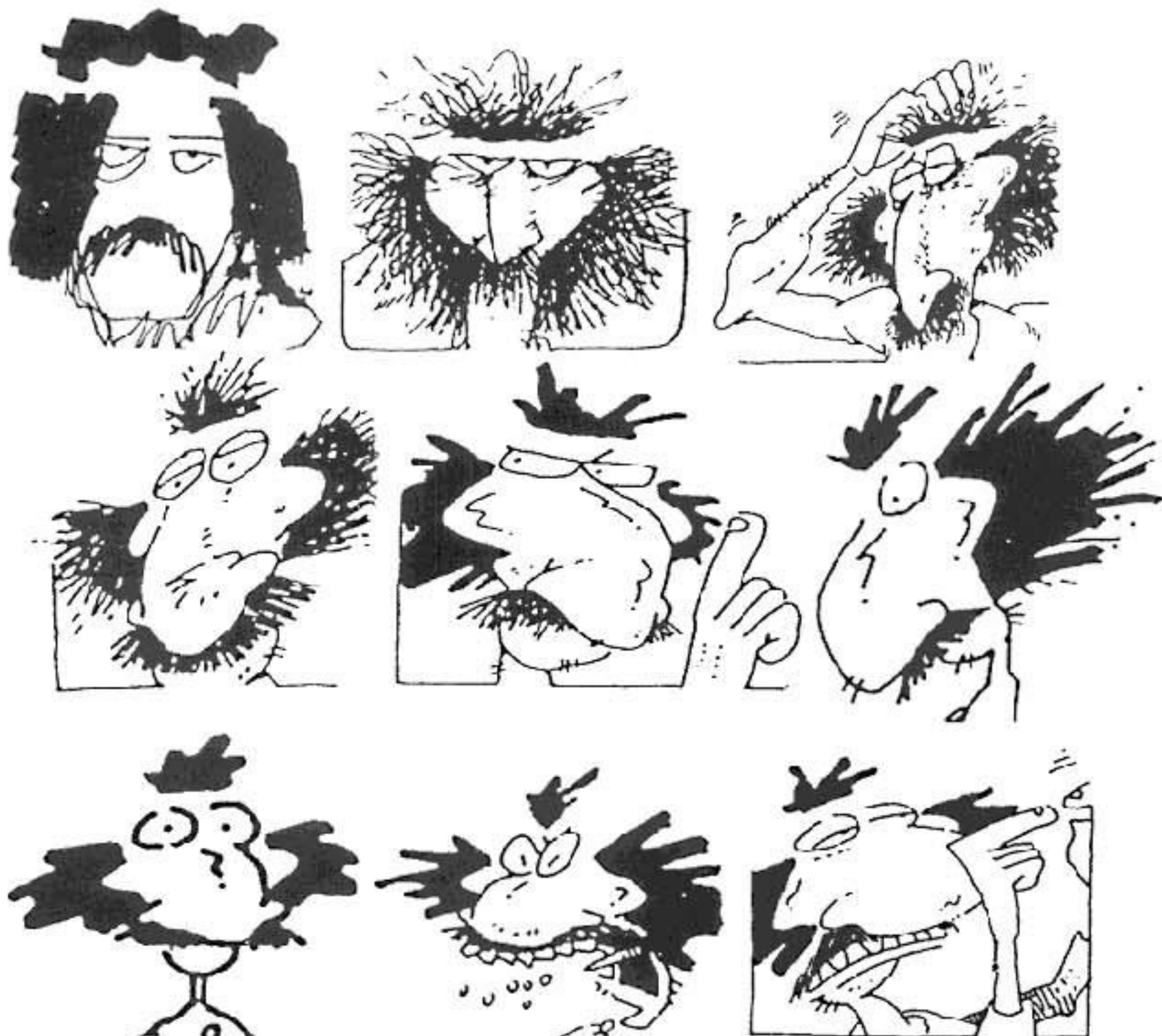


FIGURA 14. Gráfica de Molina Campos



FIGURA 15. Evolución de personaje de Inodoro Pereyra.





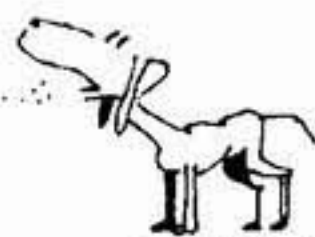
El Diablero Malambiador

FIGURA 17

¡Doña Eulogia, acá hay un grupo de furistas uruleños y brasiguayos que vienen a ver una exhibición de destreza crioya a cargo de don Inodoro!

¡Ave María Purísima!; Y el Inodoro se ha ido pal pobláu!

Di seguro que pa comprar un juego e' boliadoras luminosas pa bailar malambo acrobático



No sé si encontrará en el almacén de ramos generales. No anda bien ese almacén. Los ramos se han marchitáu y los generales han pasáu a retiro

Pero supongo que las boliadoras luminosas se conseguirán en el puesto de artículos regionales eléctricos

¡Pobre don Inodoro! ¡Las cosas que hay que hacer pa ganarse el puchero!



Ya me lo afiguro priesentándose como "El Diablero Malambiador" ¡Un Jorge Don de la argentinidá fot expór!



Y hasta en una de esas se decapila de un bolazo

Que Martin Fierro lo perdone

¡Ayá viene! ¿Ta? ¡Ta, hermano!

Mi tierra te están cambiando o te han disfrazáu que es pior

Atencão
Meu deus
Mãezinha



Güeno, no sé cómo hice, pero con la paga e' la quincena compré yerba, jabón pinche, gayeta y hasta duraznos en anibal

Si eso no es destreza crioya, Mendieta, que Tata Dios y la Patria me lo demanden

¡Qué fenómeno!
¡Barbaridade!
¡Me faz vibrar!
¡Ta!



Demasiado güena





Era una noche más pior que ésta la noche en que se apareció el alma en pena del Porfirio Testuz



El viento silbaba entre los árboles
Güeno. Eso es común.

Si. Pero silbaba una marcha fúnebre



Hombre porfiáu como gayo comiendo tripa el Porfirio

Emperrado

También eso



Era séptimo hijo macho. Y en lugar de ser ahijado del presidente había preferido ser lobizón



De porfiáu nomás los viernes de luna yena en vez de convertirse en lobo se convertía en Caperucita Roja



Pero esta historia había comenzáu antes, cuando Porfirio discutió con su mujer si la yarará era venenosa o no. Dos meses el Porfirio insistiendo que la yarará no era venenosa y la mujer que sí.



Hasta que una madrugada el Porfirio salió a buscar la víbora pa hacerse picar. ¡Picado y difunto lo encontraron al día siguiente!



Un año después una voz de ultratumba le anunciaba a la viuda que el Porfirio la citaba en un lugar del campo marcáu con una cruz. Como eta en el camposanto....



la mujer anduvo como loca de cruz en cruz hasta dar con el ánima del Porfirio. "¿Viste que no era venenosa?" dijo el Porfirio.



"Lo que me mató fue que sali descalzo y me dio un pasmo"



¡Ay, don Inodoro!... ¿No se asusta con las historias de aparecidos?



¿Sabe qué pasa, Eulogia?

Que hasta eso nos han cambéu. Antes eran historias de aparecidos. Ahura son de desaparecidos. Y no son historias





Digo yo, Mendieta...
pa conseguir la famosa
leche cultivada... habrá
que sembrar la vaca?



¿Y el 'caldo de cultivo', don
Inodoro?

¡Las veces que tiré sopa
en el surco y no brotó ni
un fidéu
dedalito!



¡Mire, Mendieta! ¡Indios!

¡Un malón de los
grandes!

Malón, malón
qué grande sos



¿Pa ánde
van, cacique
Lloriqueo?

¡Vamos a quemar Güenosaires!

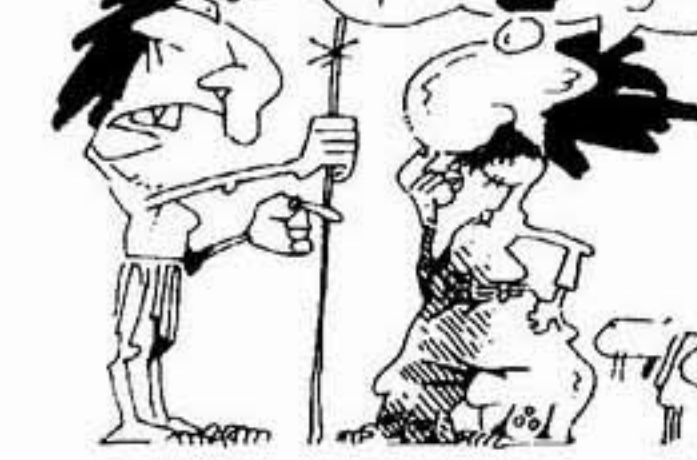
Malaya, Mendieta... Ta cada vez
más jodido el reclamo de las
provincias

¡Nada de
eso!



Nos vamos a ofrecer como
barra brava pa algún clú
que no tenga

Ya los veo con las
pinturas de guerra



No. Esto es porque nos
topamos con el
Pérez Celis



¡Queremos ser el brazo
armáu de alguna
institución social y
deportiva!

Y vamos a
quernar la
ciudad pa
demostrar que
no somos
improvisaus



¡Ustedes se han agrandau como gayeta
en la leche! ¡Si atacaron Saliericacó y
fracasaron!

¡Es tan chico ese pueblo que nos
pasamos de largo! ¡Seis cargas
hicimos y nunca
pudimos frenar
a tiempo!



Estamos pa cosas más grandes

Se los digo por su bien
Yorriqueo... Les van a curtir
el lomo a sablazos

Van a quedar con
más tajos que
trapo de afilador



A nosotros no nos afeta que nos
digan 'salvajes'

¿Se pueden tomar cautivas en
la Bombonera?

Somos
nomades
Vamos a
tuitas
las
canchas



Güenosaires es una fortaleza
Ustedes tienen que empezar
de abajo

¿Ushuaia?

¡No! Cosas más
chicas

¿Rosario?

No

¿Córdoba?

No!



Tienen que empezar practicando con
algún tanchito perdido, modesto,
indefenso...



¡Usté les da cada idea
también, don Inodoro!

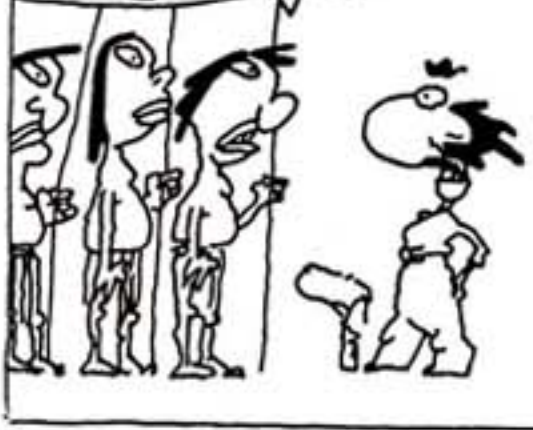


Cultrán, Dios de la lluvia

El brujo de la tribu descubrió la rueda

¿No me diga?

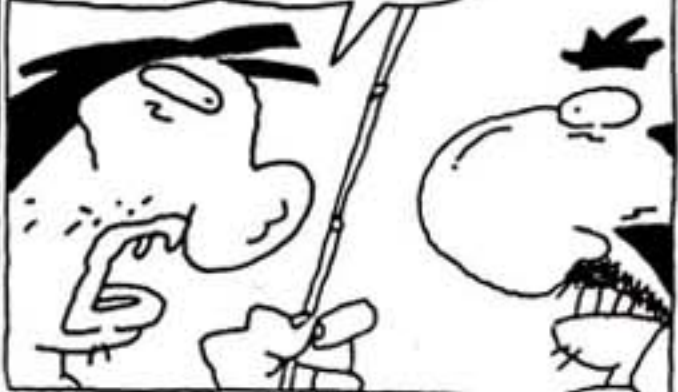
Si. Lo pisó un carro. Un carro del Ejército



En venganza, atacaremos el fortín

Eso es peligroso

En el último ataque, mis hombres no tuvieron que lamentar heridos... Murieron todos



El plan es atacar, robar el aguardiente y huir

¿Hay un plan B?

Si. No atacar, quedarnos en los toldos y tomar mate cocido



Un plan alternativo aumenta la expectativa de éxito

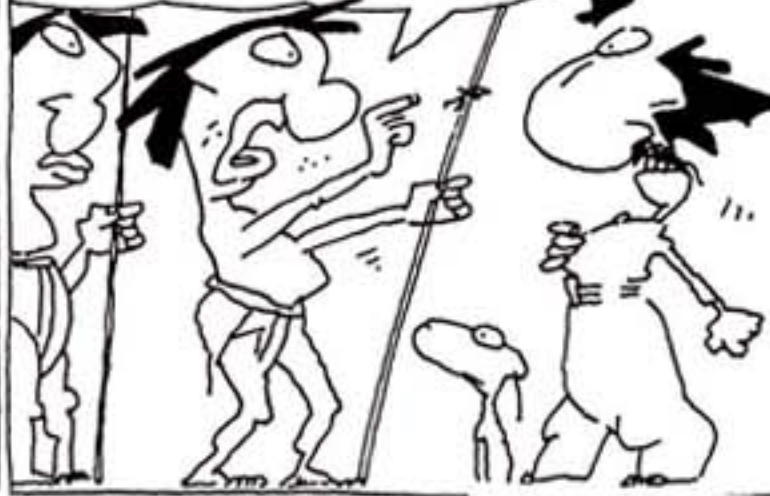
O, al menos, la expectativa de vida. Pero, se nos apareció Cultrán, Dios de la Lluvia...



Y nos dijo "Ataquen. Yo soy la Verdad"

¿Y eso qué les hace pensar?

Que la modestia no figura entre sus virtudes

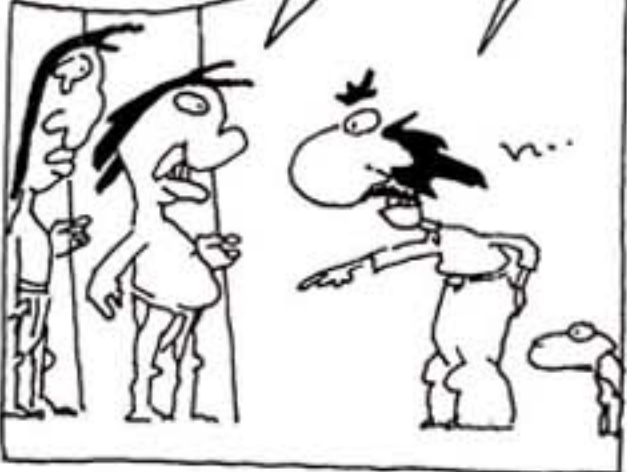


Si caigo, sólo una cosa pido a mis hombres... ¡Que a ninguno se le ocurra hacerme respiración boca a boca!



Los veo con tatuajes de guerra hasta en las piernas

No son tatuajes. Son várices. De tanto caminar. Somos nómades



Nos comimos los últimos cabayos. Supe que usted tiene un nuevo método pa amansar potros



Asina es. Los ensiyo y los hago espetar 7 horas antes de montarlos. Después de esa amansadota ya no tienen ganas ni de corcoviar



Pero yo vine para que me dé una mano, Pereyra

¿Pa atacar el fortín? ¡Justo hoy que tengo una charla del Félix Luna!



No. Un apretón de manos en el Día de Gracias al Hombre Blanco. Gracias por traernos la civilización. Gracias por enseñarnos el idioma. Gracias por contagiarnos tantas enfermedades nuevas



Como esta viruela negra que me agarré y que se contagia por contacto directo



Avemariaputísima

Qué gesto de nobleza pampa, don Inodoro

